

# میرے منتخب پیش لفظ

(تنقید و تجزیہ)



کرامت علی کرامت

ریختہ فاؤنڈیشن کے بانی

عاشقِ اردو جناب سنجیدہ مراد صاحب کی خدمت میں

ہدیہٴ اخلاص۔

کرامت علی کرامت

۸ جولائی ۲۰۲۱ء

# میرے منتخب پیش لفظ

---

(تنقید و تجزیہ)

کرامت علی کرامت

# میرے منتخب پیش لفظ

(تنقید و تجزیہ)

کرامت علی کرامت

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی



## MERE MUNTAKHAB PESH LAFZ

(Tanqeed-o-Tajzia)

by

Karamat Ali Karamat

Year of Edition 2021

₹ 500/-

میرے منتخب پیش لفظ

کرامت علی کرامت

09861579171

رحمت علی بلڈنگ، دیوان بازار، کنک۔ 753001

۲۰۲۱ء

۵۰۰ روپے

۵۰۰

مولانا شہاب جاوید قاسمی (موبائل۔ 7978497829)

روشان پرنٹرس، دہلی۔ ۶

نام کتاب

مصنف و ناشر

موبائل

پتہ

سن اشاعت

قیمت

تعداد

کمپیوٹر گرافی

مطبع

*Distributor*

**EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE**

H.o. D1/16, Ansari Road, Darya Ganj, New Delhi-110002 (INDIA)

B.o. 3191, Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6 (INDIA)

Ph: 45678204, 45678286, 23216162

E-mail: info@ephbooks.com, ephindia@gmail.com

website: www.ephbooks.com

## انتساب

۱۔ میرے بڑے داماد ڈاکٹر شیخ سعید (مرحوم) سابق ریڈر شعبہ ہندی، آسکا، سائنس کالج، آسکا

۲۔ میرے برادر نسبتی (سالے صاحب) محمد بدرالزمان (مرحوم)

اور

۳۔ میرے ہم زلف عبدالعزیز خاں (مرحوم)

کی یاد میں

جو ۲۰۲۰ء ہی میں کورونا جیسی مہلک وبا سے متاثر ہو کر ہمیشہ کے لئے داغ مفارقت دے گئے۔

ایک ایک چھڑتا رہا اس دشتِ وفا میں

یوں تو مری راہوں میں کئی ہم سفر آئے

(کرامت علی کرامت)

جس کو پھنڑے ہوئے مجھ سے کئی صدیاں گزریں  
وہ مرے ساتھ رہا کرتا ہے سایے کی طرح

(کرامت علی کرامت)



## فہرست

ترتیب	مصنف کا نام	کتاب کا نام	صفحہ	ترتیب	مصنف کا نام	کتاب کا نام	صفحہ
۱	انتساب	کرامت علی کرامت	5	27	سید شکیل دستوی	سائنس و طبی چودیس	191
ب	فہرست		7	28	سید مرتضیٰ خوشتر	روشنی کا سفر	192
ج	گفتی	کرامت علی کرامت	9	29	سید نفیس دستوی	حرف جاوداں	193
1	آزادگانی	دھب صدا	11	30	سید نفیس دستوی	نور چرا	194
2	اجمل نقش بندی	آپ ہیں اس آپ	16	31	سید نفیس دستوی	لفظ لفظ آئینہ	202
3	آخر شاہ جہاں پوری	دستک	26	32	عس الحق عس	حرف حق	215
4	ارشاد قاضی	نذرانہ عقیدت	27	33	شیخ امین اللہ جتئی	ریلین جتئی	227
5	اسلام پرویز	نوئی ہوئی ہیں	40	34	شیخ مبین اللہ	اردو اڑیا کا افسانوی ادب	241
6	اسلم بدر	کن فیکون	42	35	طلوہ رضوی برقی	شایگان	244
7	اسطیل آذر	کیا مذاق ہے	43	36	ظفر ہاشمی	شب سخن	253
8	امجد جتئی	جوتے کہکشاں	44	37	عبدالحکیم علیم	موج نسیم	265
9	امجد جتئی	کلیات امجد جتئی	49	38	عبدالحق جتئی	موس خن	267
10	الیزبتھ کورین سونا	کہکشاں	86	39	علیم صبانویدی	تریلے	277
11	الیزبتھ کورین سونا	قوس قزح	95	40	علیم صبانویدی	دکن کا بولی منظر نامہ	285
12	بلج اڑیاں قادر	لفظوں کا کیمیا	96	41	علیم صبانویدی	طرح نو	286
13	بھنگائی	صہبائے نظامی	97	42	علیم صبانویدی	نعت نبی میں نئی جہتیں	293
14	بہار الدین ریاض	لالہ صحرا	99	43	فرحت کفٹی	پتہ پتہ بونا بونا	302
15	حرمیت الاکرام	کلکتہ۔ اک رباب	108	44	قسیم الحق گیادی	نقشہ و نقشہ	304
16	حرمیت الاکرام	شمس	115	45	قمر جمالی	سیوچہ	309
17	خالد رحیم	عکس در عکس	116	46	کرامت علی کرامت	لفظوں کا آسمان	320
18	خالد رحیم	جانوروں کا مشاعرہ	125	47	کرامت علی کرامت	بہر اقبالیات۔ حبیب اللہ	327
19	رشی کانت رائی	حرف سبب	127	48	م۔ اخلاق	علم حرف	335
20	سید اختر	تخیل کی دسترس	135	49	محبوب انور	سلسلہ روز و شب	337
21	سید الطغر وسم	ریگ رواں	142	50	محبوب محشر	دیوان محشر	344
22	سید آصف دستوی	کیمی ان کیمی	146	51	محبوب محشر	موج التہاب	355
23	سید اولاد رسول قدسی	گل ولالہ	146	52	محمود بالیسری	سنگار	363
24	سید اولاد رسول قدسی	رفتہ رفتہ	151	53	محمود بالیسری	ہندستان کی تیرہ زبانیں	376
25	سید اولاد رسول قدسی	ترتازہ	176	54	محمود حامد	سنگ افشاں تھا کہ	381
26	سید اولاد رسول قدسی	سیرت سرور جہاں	178	55	مطیع اللہ نازش	عکس بصیرت	388



ترتیب	مصنف کا نام	کتاب کا نام	صفحہ	ترتیب	مصنف کا نام	کتاب کا نام	صفحہ
56	مطبع اللہ نازش	عکس تہذیب	392	62	منصور عمر	روائے ہنر	439
57	مطبع اللہ نازش	عکس معاشرہ	395	63	مون ملک	حرف و صوت	445
58	مظفر مہدی	اعتراف	397	64	مہدی پر تاب گدھی	نئے نئے آسمان	449
59	مظفر مہدی	اردو کی تحریری شاعری	411	65	عالم سلطان پوری	آیاتِ نظر	450
60	معصوم شرقی	ظہیر ثانی - اشک امرتسری	412	66	نذیر علی پوری	قرنِ امد و قزل	458
61	مقیم ارژ	نظرِ سنگ	432	67	نور اللہ آفر	انتقاد و استحصار	468

## گفتنی

راقم الحروف زندگی کی ۸۵ بہاریں دیکھ چکا ہے۔ اس آخری پڑاؤ میں پہنچ کر یہ خواہش ہونا فطری ہے کہ اپنی تمام بکھری ہوئی چیزیں کتابی شکل میں یک جا کر دی جائیں تاکہ آنے والی نسل ان چیزوں سے استفادہ کر سکے۔ اس سے قبل شاخسار، کنک میں میں نے جتنے ادارے اور تبصرے کیے تھے، ان سب کو ”شاخسار کے ادارے اور تبصرے“ کے عنوان سے ”انشاء پبلیکیشنز، کولکاتا“ نے شائع کیا ہے۔ مختلف کتابوں پر میں نے جتنے ”پیش لفظ“ لکھے تھے، ان سب کو یکجا کر کے زیر نظر کتاب کی شکل میں آپ کی خدمت میں پیش کر رہا ہوں۔ لہذا میری تمام تنقیدی مجموعوں کے ساتھ مذکورہ دونوں کتابوں کو ملا کے پڑھا جائے، تو میری تنقیدی شخصیت مکمل طور پر ابھر کر آپ کے سامنے آجائے۔

کتاب کے شروع میں کسی معروف و معتبر شخص کے ذریعہ ”پیش لفظ“، ”مقدمہ“ یا ”دیباچہ“ لکھوانے کی روایت بہت پرانی ہے۔ کبھی کبھی شاعر خود اپنی کتاب کا پیش لفظ لکھتا ہے۔ کبھی کبھی تو یہ مقدمہ اتنا طویل ہو جاتا ہے کہ یہ ایک الگ کتابی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ عربی میں عبد الرحمن ابن خلدون کا مقدمہ ”مقدمہ تاریخ ابن خلدون“ اور اردو میں حالی کا ”مقدمہ شعر و شاعری“ اس کی مثالیں ہیں۔ مقدمہ کا مقصد ہے تصنیف کی چند ایسی خصوصیات کی طرف قاری کو متوجہ کرنا جن کی آگہی سے قاری کے اندر کتاب پڑھنے کی اکساہٹ پیدا ہو۔ یہ الفاظ دیگر ایک مقدمہ نگار کا منصب قاری کے ذہن میں کتاب سے متعلق ایک دلچسپی، ایک تجسس پیدا کرنا ہوتا ہے۔

چاہے مقدمہ بڑا ہو یا چھوٹا، اس میں مقدمہ نگار کا تنقیدی شعور ضرور کار فرما رہتا ہے۔ لیکن اس میں تخلیق کا مثبت پہلو ہی دکھایا جاتا ہے، منفی پہلو نہیں۔ ورنہ مصنف اسے اپنی کتاب میں شامل نہیں کرے گا۔ غالباً اسی بات کی طرف اظہار خیال کرتے ہوئے آل احمد سرور نے کہا تھا ”تبصرہ یا ریویو بعض اہم خصوصیات کی طرف اشارہ کرتا ہے مگر عام طور پر مقدموں میں بالغ نظری سے زیادہ شرافت کا ثبوت دیا جاتا ہے، ان میں سے یقیناً بعض گمراہ کن ہوتے ہیں۔“ کسی کتاب کے پیش لفظ کی حیثیت ایک ”بلند دروازے“ کی سی ہوتی ہے جس میں سے جب قاری گذرتا ہے تو قلعہ فکر و فن کے کئی ”دیوان عام“ اور ”دیوان خاص“ اپنے نقش و نگار کی جانب اسے دعوتِ نظارہ دیتے ہیں۔ فن تنقید کے بے شمار ابعاد (dimensions) ہوتے ہیں۔ ”مقدمہ نگار“ مصنف کا تعارف پیش



کرتے ہوئے ان ابعاد میں سے کسی بھی (ایک یا کئی) طریقہ کار کو اپنا سکتا ہے۔ راقم الحروف کی نظر میں تنقید نگاری کا منصب ہے۔ تشریح و توضیح، فکر و فن کے مثبت اور منفی دونوں پہلوؤں کی نشان دہی، تخلیق کار کے تخلیقی عوامل کا جائزہ، مصنف کے ذہنی ارتقاء کی نشان دہی نیز اس ارتقاء میں مختلف داخلی اور خارجی اثرات کی دریافت، فنکار کے مختلف فن پاروں کا نیز اس کے ہم عصر اور پیش رو فنکاروں کی تخلیقات کا تقابلی مطالعہ کے ذریعہ فن پارے کے اندر پوشیدہ خوبیوں کو اجاگر کرنا، لفظ و معنی کے رشتوں کی تحلیل اور متن کی شکست و ریخت وغیرہ۔ کسی بھی تنقیدی تحریر میں ان تمام پہلوؤں کا بیک وقت استعمال ناممکن ہے۔ میں نے اپنے مقدموں میں بہ وقت ضرورت تنقید کے طریقہ ہائے مذکورہ کو جابجا استعمال کرنے کی کوشش کی ہے۔ تقریباً ہر مقدمے میں میری کوشش یہی رہتی ہے کہ مصنف کا پورا ادبی منظر نامہ پیش کیا جائے اور اس منظر نامے میں اس مصنف کو کہاں رکھا جائے اس پر گفتگو کی جائے۔ علاوہ ازیں بعض مقامات پر اصولی اور نظریاتی بحث بھی کی جائے جس سے مصنف متاثر ہوا ہے۔ بعض مقدمہ نگاروں کے یہاں چند مخصوص لفظیات و تراکیب کا ذخیرہ ہوتا ہے جسے وہ ہر مقدمے پر چسپاں کر دیتے ہیں۔ اس لئے ان کی تحریروں میں تنوع نہیں ہوتا اور اس مصنف کی اپنی خصوصیت ابھر کر سامنے نہیں آتی۔ لیکن راقم کی ہمیشہ کوشش یہ رہتی ہے کہ مصنف کی تحریر میں ان کی انفرادیت تلاش کر کے اس پر مقدمے کی عمارت کھڑی کی جائے۔ یہی سبب ہے کہ میری تحریر کردہ کسی دو الگ الگ کتابوں کے مقدموں میں کبھی یکسانی نہیں پائی جاتی یعنی میرے مقدموں میں آپ کو تنوع کا احساس ضرور ہوگا۔ علاوہ ازیں مختلف مقامات پر ٹلنک کے مختلف اصول مثلاً اسلوبیات، تحلیلی نفسی، ساختیات، پس ساختیات، ردِ تشکیل وغیرہ کی کارفرمائی بھی آپ کو نظر آئے گی۔

مجھے اس بات پر خوشی ہے کہ دورِ حاضر میں حالی، شبلی، باقر آگاہ و یلوری، مولوی عبدالحق، عبادت بریلوی، خلیل الرحمن اعظمی، جمیل جالبی، مسعود حسین خاں، اختر انصاری، آل احمد سرور، وزیر آغا جیسے اکابر کی عظیم روایت کو آگے بڑھا رہا ہوں۔

میں اپنی اس کوشش میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں، اس کا فیصلہ آپ پر چھوڑتا ہوں۔

سپر دم بتو مایہ خویش را      تو دانی حساب کم و بیش را

کرامت علی کرامت

## دشتِ صدا

(آزادگلائی)

آزادگلائی کی ذہنی مسافت

سرزمینِ ہندو پاک کا وہ علاقہ جو عہدِ قدیم سے تہذیب و تمدن کا گہوارہ رہا ہے، جس پر بیرونی ممالک سے حملے ہوتے رہے ہیں اور ان حملوں کے نتیجے پر جہاں کی تہذیب و ثقافت بیرونی اثرات سے ہمیشہ متاثر رہی ہے، جہاں گرونانک نے دنیا کو محبت کا ایک لافانی پیغام دیا ہے اور جہاں اقبال نے انسان کے اندر سوئے ہوئے احساسِ خودی کو بیدار کیا ہے، وہاں باشعور جدید شاعر پر دوہری ذمہ داریاں عاید ہوتی ہیں: یعنی یہ کہ وہ اگر ایک طرف عالمی ادب کے جدید تر رجحانات سے استفادہ کرے گا تو دوسری طرف اپنے علاقے کی ان عظیم تہذیبی، ثقافتی اور ادبی روایات کو بھی اپنے فن کی قبا میں جذب کرنے کی کوشش کرے گا۔ یہ موثرات شعور کی سطح سے اتر کر جس قدر تحت الشعور اور لاشعور کی تہ تک پہنچتے جائیں گے، شاعری میں اسی قدر ”برہنہ حرف نہ گفتن“ والی ادائیہا ہو جائے گی اور شاعری کو بلند تر مقام تک لے جائے گی۔ ”آغوشِ خیال“ سے لے کر ”دشتِ صدا“ تک آزادگلائی کی طویل ذہنی مسافت دراصل شعور کی سطح سے لاشعور کی عمیق تہوں تک اسی طرح کی ایک ذہنی مراجعت کا نتیجہ ہے۔ ”آغوشِ خیال“ کے زمانے میں آزاد نے کلاسیکل شعری روایت کی اعلیٰ اقدار کو اپناتے ہوئے جذبہٴ عشق کو ایک نئی عبادت کا درجہ عطا کیا تھا اور ذوقِ خودی کو عروجِ آدمِ خاکی کا سبب قرار دیا تھا۔ ظاہر ہے اس وقت ان پر نائک اور اقبال کا اثر بہت گہرا تھا۔ لیکن ایسا وہ ”جذبہٴ عشق“ کے بجائے ”شعورِ ذات“ کو اور ”ذوقِ خودی“ کے بجائے ”عرفانِ انا“ کو مشعلِ راہ بنا کر ”حدیثِ خلوتیاں“ کو رمزِ وایما“ سے اور ”مشاہدہٴ حق“ کو ”ساغرِ وینا“ سے مربوط و منسلک کرنے میں کامیاب ہو چکے ہیں۔

”جسموں کا بن باس“ اور ”دشتِ صدا“ کا شاعر جدید انسان ہی کو اپنی شاعری کا محور و مرکز بناتا ہے۔ اسے اس بات کا احساس ہے کہ جدید انسان اگر ہنستا ہے تو محض اس لئے کہ وہ ایسا کرنے پر مجبور ہے۔ ورنہ اگر وہ زیادہ دیر تک چپ رہا تو ڈر ہے کہ کہیں برسرِ عام رونہ



پڑے۔ زندگی کی بھیڑ میں جدید انسان اپنی تلاش میں سرگرداں ہے لیکن اسے اپنی اس کوشش میں کامیابی نصیب نہیں ہوتی۔ ہنگامہ محفل کے باوجود اکیلے پن کا احساس اس کے لئے سوہان روح بن گیا ہے، یہی وجہ ہے کہ وہ آنے والے حادثوں کے خوف سے اس طرح سہا ہوا ہے جیسے وہ کوئی ٹوٹا ہوا خواب ہو۔ ان ناگہانی حادثوں سے خود کو بچانے کی خاطر وہ شب و روز درد کا لباس بے پہنے ہوئے ہے۔ پھر بھی وہ حادثوں کی یورش سے خود کو بچا نہیں پاتا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ بالآخر انا کے گمہد بے در کی گونج کی طرح اپنی ذات کے اندر کھو جاتا ہے۔

باتی کی طرح آزاد گلائی کو اس امر کا شدت سے احساس ہے کہ جدید انسان کی شخصیت دو حصوں میں بٹی ہوئی ہے۔ اس کی شخصیت کے یہ دونوں ٹکڑے کبھی آپس میں برسر پیکار ہوتے ہیں تو کبھی انہیں ایک دوسرے سے پھٹنے کا غم ہوتا ہے۔ یہ دونوں کبھی ایک دوسرے کی ہمسائیگی سے ڈرتے ہیں تو کبھی ایک دوسرے کے کفن سے لپٹ کر روتے ہیں۔ آزاد گلائی نے اپنے متعدد اشعار میں جدید انسان کی اپنی متضاد ذہنی کیفیات کو بڑی فنکارانہ چابکدستی کے ساتھ قلمبند کیا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے۔

مڑ کے دیکھا تو نہ تھا کوئی کہیں میرے سوا اور یوں کہنے کو اک شخص مرے ساتھ بھی تھا  
جو پاس رہ کے مرے اپنی جستجو میں رہا وہ شخص مجھ سے پھٹ کر مری تلاش میں ہے  
کبھی ملی جو ترے درد کی لوا تجھ کو نوشیوں نے مجھی سے کیا جدا مجھ کو  
میں اپنی ذات کی ہم سائیگی سے ڈرتا ہوں ترے قریب خدا کے لئے نہ لا مجھ کو  
خود مجھی سے کیا ہے کسی نے یوں مجھ کو جدا دوستو میرے اندر جو میں تھا نہ جانے کہاں کھو گیا دوستو  
اپنے اندر نہیں، اپنے باہر نہیں، خود کو ڈھونڈوں کہاں سب کو میرا پتہ ہے، مگر میں ہوں خود لا پتہ دوستو  
اک عمر اپنی لاش اٹھائے ہوئے تھا میں میرا ہی میں تھا لپٹا ہوا جو کفن میں تھا  
آزاد گلائی نے اپنی جدید حسیت کے اظہار کے لئے جو دلکش لب و لہجہ اپنایا ہے، وہ باتی کے لب و لہجہ کے بہت قریب ہے۔ ذیل کی دونوں غزلیں میرے اس قول کی تصدیق کے لئے کافی ہیں۔

میں اگر خود میں نہیں میرے برابر کون تھا میرے باہر کون ہے اب، میرے اندر کون تھا

اس کی آنکھوں میں تھی گزری ساعتوں ہی اک جھلک  
میں اگر اک جسم تھا تو آسماں پر کیوں گیا  
کس کی آبی صدا لرزاں تھی میرے ذہن میں  
جس کا پس منظر تھا یہ آخر وہ منظر کون تھا  
اور اگر اک روح تھا تو میرے گھر پر کون تھا  
جو بلاتا تھا تہہ آب سمندر کون تھا  
(آزاد گلائی)

مجھ سے اک اک قدم پر پھڑپھڑتا ہوا کون تھا  
پہلے کس کی نظر میں خزانے تھے اُس پار کے  
کون تھا میرے پر تولنے پر نظر جس کی تھی  
کس کی بھیگی صدا جھانکتی تھی مری خاک پر  
ساتھ میرے تجھے کیا خبر کون تھا  
مثل میرے حدوں سے ادھر دیکھتا کون تھا  
جس نے سر پر مرے آسماں رکھ دیا کون تھا  
میں تھا اپنا کھنڈر، اس میں میرے سوا کون تھا  
(باقی)

یہاں اتنا عرض کر دوں کہ جدید شاعروں کو اپنی ذات کے اندر چھپی ہوئی جس ذات دگر کا احساس  
اب ہوا ہے اس کا سراغ میر حسن جیسے کلاسیکل شاعر کے یہاں بھی پایا جاتا ہے:  
اتنا معلوم تو ہوتا ہے کہ جاتا ہوں کہیں  
کوئی مجھ میں ہے کہ مجھ سے لئے جاتا ہے مجھے  
جدید انسان کو اپنی بے چہرگی کا شدت سے احساس ہے۔ بے چہرگی کا احساس اب جدید شاعری کا  
ایک مقبول عام رجحان بن چکا ہے۔ آزاد گلائی بھی آئینے میں اپنے چہرے دیکھ کر رنج و ملال کے  
سمندر میں غرق ہو جاتے ہیں۔

آئینہ دیکھتا ہوں تو یہ سوچتا ہوں میں  
ایسا کبھی نہ تھا یہ بھلا کیا ہوا ہوں میں  
بے چہرگی کے سلسلے کا ایک اور شعر ملاحظہ فرمائیے جس میں آزاد کا انداز بیاں نسبتاً زیادہ  
ترچھا (Oblique) ہے:-

میں نے اس خوف سے آئینے سے منہ موڑ لیا  
آزاد گلائی نے اپنے بعض اشعار میں نوٹے ہوئے آئینے کو جدید انسان کی شکست و  
ریخت کی علامت کی حیثیت سے استعمال کیا ہے۔ ذیل کی چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے۔

میں آئینہ ہوں خواب کا پلکوں پہ تھام لے  
اب ٹوٹنے کا وقت ہے ڈرنے لگا ہوں میں

ہم آزاد گئے لمحوں کے آئینے میں جھانک رہے تھے  
اک دستک سے بکھر گئی ہیں کتنے ہی خوابوں کی کرپیں

میں نے مندرجہ بالا سطور میں آزاد گلائی کی جن خصوصیات کا ذکر کیا ہے وہ اس دور کے دوسرے جدید شاعروں کے یہاں بھی پائی جاتی ہیں۔ لیکن آزاد گلائی کی وہ خصوصیت جو انہیں اپنے ہم عصروں سے ممتاز کرتی ہے یہ ہے کہ انہوں نے جسم اور روح دونوں کے تقاضوں کو مد نظر رکھ کر شعر کہے ہیں۔ کسی ایک کو ناقابلِ اعتنا سمجھ کر ترک نہیں کیا۔ آزاد کس طرح جسم اور روح دونوں کی اہمیت کے قائل ہیں، اس کا اندازہ ذیل کے دو شعروں سے ہو جائے گا۔

جسم کی قید بہت سخت سی پر اے دوست ہم اُتر جسم نہ ہوتے تو مزہ کیا ہوتا  
روح کے چتے ہوئے دشت سے پانی مانگیں آؤ آنکھوں سے کوئی یاد پرانی مانگیں  
شاعر کو محسوس ہوتا ہے کہ اس کا بدن خلا میں معلق ہے۔ وہ جس وقت اپنے جسم کے اندر جھانک کے دیکھتا ہے تو اسے اندازہ ہوتا ہے کہ اندرونی حصہ بھی کھوکھلا ہے۔ اس لئے شاعر کو فکر لاحق ہے کہ سرحد جسم سے آخر کس کو آواز لگائی جائے اور کس سے بے ربط تقاضوں کے معافی مانگے جائیں۔ شاعر کو محبوبہ کے جسم کی جنت تو مل گئی ہے لیکن وہ فیصلہ کر نہیں پا رہا کہ وہ اپنی روح کے دوزخ کا علاج کس طرح کرے گا۔ لہذا وہ سوچ رہا ہے کہ اگر جسم کی دیوار کو توڑ کر وہ باہر آ جائے تو شاید اس طرح روح کے بن بس کی میعاد ختم ہو جائے۔ اس کے جسم کی دیوار گر جائے تو شاید لوگوں کو اس بات کا صحیح اندازہ ہو کہ وہ کس طرح اپنے اندر سمٹا ہوا پڑا ہے۔ پھر بھی شاعر کو امید ہے کہ اگر جسم کی بوسیدہ دیواریں چھوڑ کے روح پر دستک دی جائے تو شاید صدیوں پرانا روح کا دروازہ کھل جائے۔ یا پھر کبھی جسم کی دیوار آنسوؤں سے نکل جائے تو روح کو بے بسی سے نجات حاصل ہو۔ ۱۵۔

آزاد گلائی کا رجحان علامتی اندازِ بیاں سے زیادہ پیکر تراشی کی طرف مائل ہے۔ پھر بھی جہاں کہیں ان کی پیکر تراشی میں معنوی پیچیدگی کا عنصر شامل ہو گیا ہے، وہیں ان کا لہجہ وزیر آغا کے پروقار علامتی لب و لہجہ سے بہت قریب ہو گیا ہے، مثلاً



شب کو بھی دن کی طرح سلگتے رہے ہیں لوگ  
 سینے میں دل نہیں کوئی سورج کی قاش ہے  
 پھر دیکھ رہا ہوں کسی آواز کا سایا  
 چپ چاپ سلگتے ہوئے اے وقت ٹھہر جا  
 شاید تیرے پیار کا سورج ڈوب رہا ہے  
 تنہائی میں روشن کچھ یادوں کی جتا ہے  
 ذیل کے اشعار میں آزاد کا منفر لب و لہجہ بیک نظر ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتا ہے۔

اس کی آواز سے اپنی آواز تک کا سفر ختم ہے  
 جی چکے ہم کہ اک گونج کی عمر ہوتی ہے کیا دوستو  
 ایک صبرا ہوں اگر خود سے پھڑک کر آؤں  
 تو سمولے گا مجھے؟ آؤں سمندر، آؤں؟  
 میرا تو نام ریت کے ساگر پہ نقش ہے  
 پھر کس کا نام ہے جو ترے در پہ نقش ہے  
 میرا بچہ ایک پرانے خط کو دیکھ کے پوچھتا ہے  
 پاپا اس مہکے کاغذ پر کس نے سوکھا لکھا تھا؟  
 آزاد گلٹائی دور جدید کے ایک باشعور اور حساس شاعر ہیں۔ انہیں جدید حسیت کا صحیح  
 عرفان حاصل ہو چکا ہے۔ انگریزی کے استاد ہونے کی وجہ سے بین الاقوامی ادب کے جدید ترین  
 رجحانات سے کما حقہ واقف ہیں۔ علاوہ ازیں انہیں پنجاب کی عظیم تہذیبی ثقافتی اور ادبی روایات کی  
 آگہی بھی حاصل ہے۔ غالباً یہی سبب ہے کہ انہوں نے اپنی کلاسیکل شاعری کو ترک کر کے بہت جلد  
 جدید شاعروں کی نمایاں صف میں اپنا مقام محفوظ کر لیا ہے۔ انہیں اپنے قد کی بالیدگی کا بھی احساس  
 ہے اور ان گنے چنے نقادوں کی کج بینی کی شکایت بھی جو تعصب اور گروہ بندی کی عینک اتار کر ان کو  
 دیکھنے کی زحمت گوارا نہیں کرتے۔ غالباً ایسے ہی نقادوں کے لئے انہوں نے کہا ہے:

میں وہی ہوں مرے قد سے گھبرا کے مجھ کو نہ چھوڑو الگ

بس ذرا ٹھیک کر لو نگاہوں کا تم زاویہ دوستو

مجھے امید ہے کہ ”دشتِ صدا“ کو قبول عام کی سند حاصل ہوگی۔ اور اسے جدید شاعری

کے سرمایہ میں ایک گراں قدر اور بیش بہا اضافہ قرار دیا جائے گا۔

- ۱ لاکھ بدنام کرے اس کو زمانہ آزاد عشق اک ہی عبادت کے سوا کچھ بھی نہیں
- ۲ اے ذوقِ خودی تیرا کرم ہے کہ ستارے اک ذرہ خاکی کے قدم چوم رہے ہیں
- ۳ ہنسنا ہوں آج تو مجبور تھا کہ تیرے حضور مجھے یہ ذرہ تھا اگر چپ رہا تو نہ پڑوں
- ۴ اس زندگی کی بھیڑ میں مٹا ہے کس سے کون اب جس کو دیکھئے اسے اپنی تلاش ہے



- ۵ راتِ دعوت میں یہ اس سے مرا رشتہ نکلا وہ بھی ہنگامہ محفل میں اکیلا نکلا
- ۶ آنے والے حادثوں کے خون سے سبے ہوئے لوگ پھرتے ہیں کہ جیسے خواب ہوں ٹوٹے ہوئے
- ۷ دن بھر پہن کے پھرتے رہے درد کا لباس لپٹی رہی ہے رات کو خوابوں سے اس کی باس
- ۸ گونجا ہوں اپنے اندر اور کھو جاتا ہوں میں اک صدا بن کر انا کے گنبد بے در میں ہوں
- ۹ ایک بے نام خلا سا ہے بدن کے باہر خود میں جھانگیں تو کوئی جسم کے اندر بھی نہیں
- ۱۰ سرحدِ جسم سے آواز لگائیں کس کو کس سے بے ربط تقاضوں کے معانی مانگیں
- ۱۱ تمہارے جسم کی جنم تو مل گئی ہے مگر میں اپنی روح کے دوزخ کا کیا علاج کروں
- ۱۲ شاید اس طور ہو کم روح کے بن باس کا وقت توڑ کر جسم کی دیوار میں باہر آؤں
- ۱۳ جسم کی دیوار اگر گر جائے تو کچھ اور ہو اپنے اندر ہم چڑے ہیں کس قدر سنے ہوئے
- ۱۴ ممکن ہے یہ صدیوں پرانا روح کا دروازہ کھل جائے جسم کی بوسیدہ دیواریں چھوڑ کے دیں گراں پر دستک
- ۱۵ کبھی تو روح کو حاصل ہو بے بسی سے نجات کبھی تو جسم کی دیوار آنسوؤں سے گلے
- ☆ ملاحظہ ہو بیچِ مہال کا یہ شعر:-

وقت کی گم نام کرنیں کس طرح پتہ سرخ ☆ میں انا کی گونج بن کر ذہن کے گنبد میں تھا

## آپ ہیں بس آپ (اجمل نقشبندی)

”صنفِ نعت“ ہمارے ادب کا قیمتی سرمایہ بھی ہے اور ہمارے ادب کی ایک منفرد شناخت بھی۔ اس کے قیمتی سرمایہ ہونے میں نہ کسی کو اختلاف ہو سکتا ہے نہ اس کے لئے کسی دلیل کی ضرورت ہے۔ البتہ اسے ہمارے ادب کی ایک شناخت ثابت کرنے کے لئے اس صنفِ سخن کو وسیع معنوں میں دیکھنا ہوگا۔ اگر ہم نعت سے مراد وہ صنفِ سخن لیں جو کسی مذہبی پیشوا کی محبت سے سرشار ہو کر اس کی مدح میں کہی گئی ہو تو یہ بات ہماری دوسری زبانوں میں نہیں ملتی۔ مثلاً زمانہ قدیم سے لے کر اب تک انگریزی کے بے شمار شاعر گزرے ہیں لیکن ان میں سے غالباً ایک بھی ایسا نہیں ہے جس نے

اپنے فن کی اساس حضرت عیسیٰ کی مدح سرائی پر رکھی ہو۔ بلکہ میں کہوں گا کہ پورے مغربی ادب میں حضرت عیسیٰ کی مدحت میں جو کچھ نظمیں لکھی گئی ہیں وہ ہماری نعتوں کے مقابلے میں کیفیت و کیفیت دونوں اعتبار سے کچھ بھی نہیں۔ البتہ سنسکرت اور ہندوستان کی دیگر علاقائی زبانوں کے کلاسیکل سرمایہ میں رام چندر جی اور کرشن جی کی تعریف میں بہت بڑا ادبی سرمایہ موجود ہے۔ لیکن ہندوؤں کے نظریہ تنازع کی وجہ سے ان تمام ہستیوں کو بھگوان کے اوتار کے روپ میں قبول کیا گیا ہے۔ یعنی یہ نظمیں ہیں تو رام چندر جی اور کرشن جی کی تعریف میں لیکن شعراء کا اصل اشارہ معبود حقیقی کی طرف ہے۔ اس طرح یہ بھجن حمد و ثنا کے زمرے میں آتے ہیں، نعت کے زمرے میں نہیں۔ اور پھر بھجنوں میں روٹھنا، منانا، شکوہ شکایت سب جائز ہے، جبکہ ہم اردو والوں کو بہت محتاط رہنا پڑتا ہے۔ کیوں کہ ہمارے یہاں ان چیزوں کو گستاخی پر محمول کیا جاتا ہے۔ غرض کہ نعت ایک منفرد صنفِ سخن ہے جس سے ہمارے ادب کی اپنی شناخت قائم ہوئی ہے۔

یہاں ایک بات قابلِ غور ہے۔ وہ یہ کہ غلغلہ جدیدیت کے دور میں نہ ہندو شاعر بھجن لکھتے ہیں نہ عیسائی شاعر عیسیٰ کی مدح سرائی میں نظمیں۔ لیکن یہ اردو کی ہی خصوصیت ہے کہ اکیسویں صدی کے دور پہ کھڑے ہو کر بھی ہمارے شعراء زیادہ سے زیادہ تعداد میں اس طرف متوجہ ہو رہے ہیں۔ پاکستان اور دیگر مسلم ممالک کو جانے دیجئے خود ہندوستان میں گزشتہ دہائی میں جتنے نعتیہ مجموعے کلام چھپے شاید اس سے قبل اتنی تعداد میں کبھی نہیں چھپے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہمارے عہد میں اس صنفِ سخن کی مقبولیت رفتہ رفتہ بڑھ رہی ہے اور اکیسویں صدی میں یہ سلسلہ اور بھی زوروں سے جاری رہے گا۔

یوں تو ہمارے تقریباً تمام اساتذہ نے صنفِ نعت پر طبع آزمائی کی ہے لیکن ابھی تک ہمارے ادب میں نعت گوئی کا کوئی ضابطہ مقرر نہیں کیا گیا ہے۔ ایک نعت گو شاعر کسی خارجی دباؤ پر نعت نہیں کہتا بلکہ حبِ رسول سے مغلوب ہو کر ایسا کرتا ہے۔ اس لئے وہ کسی طرح کے ضابطے کا مستعمل نہیں ہو سکتا۔ نعتوں کی عوامی حیثیت اس لئے مسلم ہے کہ ہندو پاک کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے تقریباً تمام علاقوں میں نعت گو شعراء نعتوں کی تخلیق میں منہمک ہیں اور ان کی نعتیں عوام کے دلوں میں گھر کرتی ہیں۔ لیکن نعتوں کی ایک ادبی حیثیت بھی ہوتی ہے جس کے نقطہ نظر سے تشبیہات

واستعارات، تلمیحات اور شاعری کے دیگر لوازم پر ہی گفتگو ہونی چاہئے۔

اجمل نقشبندی کا تعلق سرزمین اڑیسہ سے ہے جو ایک دور افتادہ علاقہ ہونے کے باوجود یہاں انیسویں صدی سے لے کر اب تک نعت گوئی کی عظیم روایت موجود ہے۔ یوں تو یہاں کے تقریباً ہر شاعر کے یہاں نعتیہ کلام مل جاتا ہے لیکن وہ شعراء جنہیں بنیادی طور پر نعت گو شعراء کہا جاسکتا ہے ان کے اسمائے رami ہیں عبدالمجید بھویاں حیا، سید سلطان راجی، ظہور الحق ظہوری، شمس الحق شمس، خاتم پہراہنپوری، عبدالرحیم احسن، جان محمد حازم، انور علی انور، عبدالعزیز عاشق، مولانا بخش شاہ مولانا محبوب بخش، ادا اور رسول قدسی، خادم رسول جینی، آثر نظامی، اور ایوب ساگر وغیرہ۔ انیسویں صدی کے شاعر عبدالمجید بھویاں حیا کا ضخیم ترین شعری مجموعہ ”دیوان حیا“ نول کشور پریس سے شائع ہوا تھا۔

اجمل نقشبندی اسی سلسلے کی ایک اہم کڑی ہیں۔ یوں تو اجمل صاحب کی زندگی کا بیشتر حصہ اڑیسہ سے باہر گزرا، جمشید پور میں حضرت جوہر بلیاوی کے زیر سایہ ان کے فن کوئی جلا ملی اور انجیل، سعودی عرب میں بھی قیام رہا۔ لیکن موصوف اپنے آپ کو اڑیسہ کے نعت گو شعراء کی عظیم روایت سے منسلک کرنے میں فخر محسوس کرتے ہیں۔ ممکن ہے یہ سعادت مندی اور انکساری ان کے پیر و مرشد حضرت شاہ متصود احمد نقشبندی کی ذہنی تربیت کا نتیجہ ہو۔ ورنہ میں اڑیسہ کے ایک ایسے شاعر کو جانتا ہوں جو لکھنؤ میں جا بے اور لکھنؤی شاعر کی حیثیت سے مشہور بھی ہوئے۔ حالانکہ ان کی زمین جامداد اور رشتے دار اب بھی اڑیسہ میں موجود ہیں، وہ اپنے آپ کو اہل اڑیسہ قرار دینے میں شرم محسوس کرتے تھے (اب وہ تنقید حیات نہیں ہیں)۔ کہنے کی غرض یہ ہے کہ اجمل نقشبندی نے اپنے پیر و مرشد کی راہ پر چل کر تزکیہ نفس اور اصلاح باطنی کے بہت سے صبر آزمایہ مراحل طے کر لئے ہیں جس کی وجہ سے ان کی شخصیت و شاعری دونوں میں عاجزی و انکساری کے عناصر آئے ہیں۔ یہ عاجزی و انکساری ان کے نعتیہ کلام سے بھی مترشح ہے۔

”آپ ہیں بس آپ“ اجمل کا پانچواں نعتیہ مجموعہ ہے۔ اس سے قبل ان کے چار مجموعے ”صہبائے مدینہ“ ”حرف حرف روشنی“ ”لفظ لفظ نور“ اور ”حضور کی پہلے حضوری کے بعد“ کتابی شکل میں چھپ کر قبول عام کی سند حاصل کر چکے ہیں۔ لفظ لفظ نور میں اجمل صاحب نے



اپنے پیرومرشد کی یہ ہدایت درج کی ہے۔ ”نعت میں نہ رسول اکرم کی رسالت و محبوبیت دائمی متاثر ہو نہ ہی احد اور احمد کے قرآنی امتیاز پر حرف آئے۔ کیوں کہ اس فکری بے اعتدالی سے نہ رسول اکرم کی خوشنودی ممکن ہے نہ خداوند قدوس کی۔“ ان چند جملوں میں حضرت شاہ مقصود احمد نقشبندی نے جانے کتنی گہری بات کہہ دی ہے۔ ہمیں یہ دیکھ کر خوشی ہوتی ہے کہ اجمال صاحب نے اپنے پیرومرشد کی ہدایت سے سرمو بھی تجویز نہیں کیا۔ اس لئے ان کے یہاں کہیں بھی بے اعتدالی نہیں پائی جاتی۔ ان کا یہ فکری توازن و اعتدال دیگر نعت گو شعراء کے لئے یقیناً قابل تقلید ہے۔ اجمال صاحب کا نعتیہ کلام ایسا ہے کہ اسے دنیاۓ اسلام کا ہر فرقہ اپنی آنکھوں سے لگائے گا۔ کیوں کہ اجمال صاحب نے اپنے آپ کو ہر طرح کے اختلافات سے بلند رکھا اور طریقت کے پل صراط سے گزرتے ہوئے بھی شریعت کا دامن کبھی نہیں چھوڑا۔

ایک دفعہ جلن ناتھ آزاد نے مجھ سے کہا تھا کہ اقبال بحیثیت فلسفی، اقبال بحیثیت مصلح قوم، اقبال بحیثیت محبت قوم، جیسے موضوعات پر تو بہت لکھا گیا ہے لیکن ہمارے ناقدوں نے اقبال بحیثیت شاعر جیسے موضوع پر بہت کم توجہ دی ہے۔ کسی تخلیقی فنکار کو سب سے پہلے شاعر ہونا چاہئے اس کے بعد کچھ اور یعنی اگر اس کے یہاں سب کچھ ہو لیکن وہی چیز نہ ہو جو فن شاعری کی میزان پر پوری اترے، تو یہ سمجھنا ہوگا کہ اس کے پاس کچھ بھی نہیں ہے۔ اس کے برعکس اگر اس کے پاس خالص شاعری ہو اور اس کے سوا کچھ نہ ہو تو یہ سمجھنا ہوگا کہ اس کے پاس بہت کچھ ہے۔ میرا کہنا یہ ہے کہ اجمال نقشبندی کی نعت کے متعلق جتنے اکابر ادب نے اب تک اظہار خیال کیا ہے ان میں سے سمجھوں نے بارگاہ رسالت میں ان کے جذبہ عقیدت اور حب رسول میں ان کی سرشاری کی داد دی ہے لیکن ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ ان کی نعتیں ادبی اعتبار سے کسی قابل ہیں کہ نہیں۔ یا یہ محض میاں دوں، تقریروں، قوالیوں یا نعتیہ مشاعروں میں پڑھی جانے والی چیزیں ہیں۔ یہاں میں ایک بات واضح کر دوں کہ عوامی محفلوں کی اپنی اہمیت ہوتی ہے جس کا میں شروع سے قائل ہوں۔ جس وقت مسدس حالی شائع ہوا تو اسے پڑھ کر سرسید نے حالی کے نام ایک مکتوب میں اس بات کی خواہش ظاہر کی تھی کہ اسے قوال بھی پیش کریں اور ڈونیاں بھی گائیں۔ انہوں نے آخر اس طرح کی خواہش کیوں کی تھی؟ اس لئے کہ وہ بھی عوامی محفلوں کے قائل تھے۔ لہذا اجمال نقشبندی نعتیہ



مشاعروں میں اگر بے پناہ مقبول ہیں تو یہ اچھی بات ہے، لیکن سوال یہ ہے کہ ادبی حلقوں کے ارباب انہیں ”تو بیابا مسافر تو زخا صکان مائی“ کہہ کر اپنے پاس بیٹھائیں گے کہ نہیں؟ میں سمجھتا ہوں کہ انہیں ضرور ایسا کرنا چاہئے بشرطیکہ وہ تعصب کا شیشہ اپنی آنکھوں پر نہ جڑھائیں۔

اجمل نقشبندی کے بیشتر نعتیہ اشعار سادگی میں پرکاری کا عمدہ نمونہ پیش کرتے ہیں۔ اسے ہمارے یہاں سہل ممتنع کی خوبی سے تعبیر کیا گیا ہے۔ ایسے اشعار میں تشبیہات و استعارات کی پیچیدگی نہیں ہوتی، بلکہ جذبات کی اضافی فراوانی کے پہلو بہ پہلو الفاظ کی منظم درو بست کی وجہ سے مقناطیسی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے مثلاً۔

نبی کی عنایت کے صدقے ہیں آسماں  
سنا ہے کہ یہ راو مدحت کڑی ہے  
فقط اک نگاہ عنایت کی خاطر  
در پاک پر ساری نعمت کھڑی ہے  
نہ در سے میں لوٹوں کا اب ہاتھ خالی  
اسی ضد پہ میری طبیعت اڑی ہے

بات تو سیدھی سادی ہے لیکن ان اشعار کی مقناطیسی کیفیت الفاظ کی مخصوص بندش اور کڑی ہے، کھڑی ہے، اڑی ہے جیسی ردیفوں کے استعمال کی وجہ سے ہے۔ ان اشعار کے مجموعی تاثر کو مجروح کئے بغیر کسی بھی ایک لفظ کو اس کی جگہ سے ہٹایا نہیں جاسکتا۔ یہ شاعر کے فن کا کمال ہے۔

اجمل کی استعارہ سازی کی سحر آفرینی ذیل کے اشعار میں ملاحظہ فرمائیے:

(۱) حب سرور کا جو پھوٹے کوئی چشمہ دل میں

جسم کو چھوئی ہوئی رحمت باری گزرے

(۲) کفر کی تیرہ ہوا اپنی جگہ

دین کا روشن دیا اپنی جگہ

(۳) تیلیوں کی قبر جلتا ریگزار

اور اماں کا راستہ اپنی جگہ

(۴) گلستاں میں سرد مہری کا عتاب

خوشبوؤں کا رابطہ اپنی جگہ

(۵) آگیا اس کے مقدر کا ستارہ ادج پر

خواب میں جس کو نظر روئے جمالی آگیا

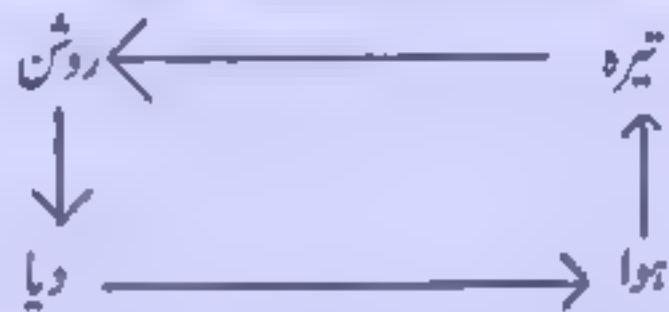
(۶) بارشِ رحمت سے پھر سیراب کر دیجے حضور

دہر میں اجمل کے دور خشک سالی آگیا

آپ نے غور کیا ہوگا کہ اجمل صاحب استعارہ سازی کے عمل میں رعایتِ لفظی کا خاص خیال رکھتے۔ رعایتِ لفظی دراصل رعایتِ معنوی ہوتی ہے جس سے فکر و احساس کے کئی چشمے بیک وقت ابلتے ہیں۔

(۱)۔ میں پہلے مصرع کے ”چشمہ“ کا تعلق دوسرے مصرع کے ”رحمت باری“ ہے۔

(۲)۔ میں ”تیرہ ہوا“ کا ”روشن دیا“ سے گہرا تعلق ہے۔ لفظ تیرہ کا تعلق جس بصارت سے ہے، جب کہ ہوا کا تعلق جس لامہ سے ہے۔ بظاہر ہوا کبھی تیرہ نہیں ہو سکتی۔ لیکن شاعر کی تخلیقی سطح پر متضاد چیزیں بھی مربوط ہو جاتی ہیں۔ اس لئے تیرہ ہوا کا پیکر امتزاجیت کی عمدہ مثال ہے۔ ”تیرہ ہوا“ اور ”روشن دیا“ میں صنعت تضاد ہے ہی لیکن یہ تضاد مخالف سمتوں میں اس طرح بنتا ہے۔



روشنی کا کام ہے تیرگی دور کرنا اور ہوا کا کام ہے دیا بجھانا۔ یہاں گویا برقی رو کا سرکٹ circuit مکمل ہو جاتا ہے جس کی وجہ سے قاری کے ذہن میں کیفیت کی برق دوڑنے لگتی ہے جو بالآخر مقناطیس کے علاقے magnetic field میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

(۳)۔ میں بظاہر رعایتِ لفظی کا اہتمام نہیں ہے۔ لیکن سطح ”تیلیوں کی قبر“ اور ”جلتا

ریگزار“ جیسی ترکیبیں ہمارے ذہن کو بے شمار تلازموں کی سمت موڑ دیتی ہیں۔ تلی حسن کی علامت ہے۔ اس لئے تلیوں کی قبر سے مراد جمالیات کا زوال ہے۔ اسی طرح ”جلتا ریگزار“ کی ترکیب

موجودہ حیات کی بے اطمینانی اور پریشانی مزاجی کی مظہر ہے۔ ان تراکیب کی رعایت سے ”اماں کا راستہ“ مناسب طور پر استعمال ہوا ہے۔ اسی طرح ۴۔ میں ”گلستاں اور خوشبو“ ۵۔ میں ستارہ اور روئے جمالی اور ۶۔ میں بارش رحمت اور ”خشک سالی“ جیسی ترکیبیں ذہن پر خوشگوار تاثرات چھوڑ جاتی ہیں۔

اجمل صاحب کے نعتیہ کلام سے ”صنعت تضاد“ کی چند خوبصورت مثالیں ملاحظہ فرمائیں۔

میں ذرہ اور صحرا آپ  
میں اک قطرہ دریا آپ  
بے سایہ ہیں پھر بھی کریں  
دونوں جہاں پر سایہ آپ  
علم مرا ناقص محدود  
علم و فضل میں یکتا آپ  
میں کہ تہی دامن تسلیم  
میرا کل سرمایہ آپ

میں اپنے کئی مضامین میں یہ بات دوہرا چکا ہوں کہ شاعری میں تشبیہات و استعارات کی طرح تلمیحات کی بڑی اہمیت رہی ہے، کیوں کہ تلمیحات سے ذہن قاری میں واقعات و تصورات کی پھلجھڑیاں چھوٹنے لگتی ہیں یعنی تلمیحات تشبیہات و استعارات کا بدل بن سکتی ہیں۔ آپ کو یقین نہ ہو تو سنسکرت، عربی اور فارسی کا کلاسیکل سرمایہ دیکھ لیجئے۔ اجمل نقش بندی نے بھی تلمیحات سے خاطر خواہ استفادہ کیا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے۔

قمر و پارہ ہو، سورج پلٹ آئے اشارے پر  
فلک پر ان کی مرضی گر نہ ہو گردش نہیں ہوتی



اشجار ہوں سجدے میں مٹھی میں حجر بولیں  
خورشید پلٹ آئے مہتاب دو پارہ ہو

☆☆

لے کے دل میں جذبہ عشق بلا لی آ گیا  
پھر حضوری کی نئی صورت نکالی آ گیا

اجمل نے غزل کے فارم میں جو نعتیں کہی ہیں ان میں نئی نئی ردیفوں اور نئے نئے قافیوں  
سے نئی بات پیدا کرنے کی کوشش کی ہے جو ان کی تخلیقی بصیرت اور جودتِ فکر و فن پر دال ہے۔ مثلاً

قسمت ہوئی ہے خواب میں بیدار صبح  
دیکھا ہے روئے سیدالابرار صبح

☆☆

معبود میرا جیسے ہے غفار فقط ایک  
ہیں میرے نبی سیدالابرار فقط ایک

☆☆

صد شوق احترام خشوع و خضوع سے  
الفت نبی کی ہے مرے دل میں شروع سے  
اللہ دینے والا ہے بندے یقیں سے مانگ  
جو مانگنا ہے واسطہ شاہ دیں سے مانگ

اس طرح کے ردیف قافیوں کو نباہنا کوئی معمولی بات نہیں۔ اجمل اپنی اس کوشش میں  
کامیاب نظر آتے ہیں۔

انہوں نے ایک ایسی نعت بھی کہی ہے جس کا پہلا رکن ہی قافیہ ہے اور باقی حصہ  
ردیف۔ یہ بھی اجمل کا ایک نیا تجربہ ہے۔ ملاحظہ فرمائیے۔

مرحبا آپ کا ذکر آپ کی یاد آپ کا نام  
سرور آپ کا ذکر آپ کی یاد آپ کا نام

مرضِ عشق کے بیمار کے حق میں سرکار!  
 ہے دوا آپ کا ذکر آپ کی یاد آپ کا نام  
 اس قسم کی غزل کہنی کتنی مشکل ہے، یہ بات وہی لوگ محسوس کر سکتے ہیں جو اس میدان کے  
 شہسوار ہیں۔

اجمل نے مربع، مخمس، مسدس، رباعی کے علاوہ سانیٹ، ہائیکو، آزاد نظم کے فارم میں بھی  
 اپنے جذبہ عقیدت کا اظہار کیا ہے۔ ان کے سانیٹ ”روشنی“ نے مجھے بطور خاص متاثر کیا۔ ان کی  
 آزاد نظم ”راستہ خیر کا“ کا آخری بند ملاحظہ فرمائیے۔

وہ تھی اک روشنی  
 رہبری جس نے کی  
 جس سے مجھ کو ملی زندگی آگئی  
 اور جس نے مجھے  
 تیرگی سے گناہوں کی باہر کیا  
 لطف مجھ پر کیا  
 قلب روشن کیا  
 پھر مجھے پھیر کر خیر کی راہ پر  
 کا مزن کر دیا اور میں کہہ اٹھی  
 اے سراپا عطا، عکس نورِ خدا  
 مصطفیٰ، مجتبیٰ  
 اک تر ہے فقط  
 راستہ خیر کا

میرا خیال ہے کہ ہمارے نعت گو شعراء کو اس قسم کی اثر انگیز آزاد نظموں کی جانب توجہ مرکوز  
 کرنی چاہئے۔

اجمل نے صنعتِ ذوقِ فیتین کا بھی تجربہ کیا ہے۔ مثلاً ”نظم“ ”مدینے کی حضوری“ کا پہلا

دل میں دیدار کی تھی چاہ بڑی  
 تھی مسافت طویل، راہ کڑی  
 تھی وہ مقبول بے پناہ گھڑی  
 سبز گنبد پہ جب نگاہ پڑی  
 سامنے پاؤں بے قیود بڑھے  
 لب نے بے ساختہ درود پڑھے

یہاں چاہ، راہ، پناہ، نگاہ، ہم قافیہ ہیں اور بڑی، کڑی، گھڑی، پڑی ہم قافیہ ہیں۔ اسی طرح قیود اور درود ہم قافیہ ہیں اور بڑھے، پڑھے ہم قافیہ ہیں۔ اس طرح ان کی نعت جس کا مطلع ہے:

خدا کا کرم ہے سعادت بڑی ہے  
 یہ جو نعت کہنے کی عادت پڑی ہے  
 بھی صنعتِ ذو قافعیین میں ہے۔

اجمل نے اپنی بعض نعتوں میں دلی کی کر خنداری زبان کو اپناتے ہوئے نہیں کوئیں کے طور پر استعمال کیا ہے مثلاً۔

جس کے دل میں نبی کی الفت تھیں  
 اس کو حاصل خدا کی قربت تھیں

اجمل سے پہلے شجاع خاور اور عنوان چشتی اپنی اپنی غزلوں میں اس قسم کی زبان کا استعمال کر چکے ہیں۔ لیکن اجمل نقشبندی غالباً پہلے شاعر ہیں جنہوں نے نعت کے لئے اس قسم کی زبان کا استعمال کیا ہے۔

غرض کہ اجمل نقشبندی کی نعتیں عوام و خواص دونوں طبقوں کے لئے دلچسپی کا سامان رکھتی ہیں۔ موصوف فن شاعری کے تقریباً تمام رموز و نکات سے آگاہ ہیں اور ان کی بے پناہ تخلیقیت (شاعری و طریقت کی حد بندیوں کے باوجود) فن نعت گوئی میں گونا گوں شعری تجربات پر انہیں



مہمیز کرتی ہے۔

لیکن یہ بھی سچ ہے کہ نعت میں کیف و اثر کا پہلو محض فنی رموز و نکات کے عرفان سے پیدا نہیں ہوتا۔ اس کے لئے حب رسول کا صادق ہونا ضروری ہے۔ ہمارے ادب میں ایسے ہندو شاعروں کی ایسی طویل فہرست موجود ہے جنہوں نے آقائے دو عالم کی شان میں بڑی اثر انگیز نعتیں کہی ہیں۔ ایسا کیوں نہ ہو؟؟ ہمارے آقا صبح معنوں میں رحمۃ للعالمین تھے اور ان کے فیوض سے مسلم اور غیر مسلم بھی یکساں طور پر مستفید ہوتے ہیں اور ان فیوضِ بابرکت کا ذکر اپنی شاعری میں بار بار کرتے ہیں۔ اجمالِ نقشبندی کا یہ قول جنی بر صداقت ہے کہ ۔

اجمل فقط کرم سے شہ دیں کے ہوگی نعت  
جودت سے فکر کی نہ تو فن کے رجوع سے

## دستک

(اختر شاہ جہاں پوری)

گزشتہ نصف صدی میں ان آنکھوں نے کیا کیا تماشہ نہ دیکھا، ادب میں کیا کیا نہ اتار چڑھاؤ دیکھے۔ نہ جانے کتنی گٹ بندیاں دیکھیں۔ نہ جانے قلم قلم کے کتنے کرشمے دیکھے جن سے معمولی سے معمولی شاعر کو کہاں سے کہاں تک پہنچا دیا گیا۔ لیکن اس دور ابتلا میں ایسے بھی شاعر موجود ہیں جو تمام ادبی سیاست اور ہتھکنڈوں سے اپنے آپ کو دور رکھ کر اس نیت سے تخلیق شعرو ادب میں منہمک ہیں کہ عالمِ نزع میں جہلا اس اردو زبان کا کہیں نہ کہیں اور کبھی نہ کبھی کوئی قاری پیدا ہو جائے جس کے دل کی دھڑکنیں شاعر کے دل کی دھڑکنوں سے ہم آہنگ ہو جائیں۔ میں اختر شاہ جہاں پوری کو اردو شاعروں کے اُسی زمرے میں شمار کرتا ہوں۔ ان کی شاعری میں مجھے فراق کے البیلے پن کا احساس ہوتا ہے تو کہیں قاتی کے قنوطی آہنگ کا۔ ان کا اسلوب نہایت صاف ستھرا اور عام فہم ہے۔ ژولیدگی اور پیچیدہ اندازِ بیان کا نام و نشان تک نہیں۔ فارسی تراکیب کا استعمال آٹے میں نمک کی طرح۔ ان کی شاعری میں موجِ انگیمیں کی وہ مٹھاس ہے جس سے قد پارسی کا مزہ دو بالا ہو جاتا ہے۔

اختر شاہ جہاں پوری اس قبیلے کے شاعر ہیں جسے ”مہاجر بن کر در در ٹھوکریں

کھانی ”نصیب ہیں اور جسے اہل ”محبت کی ہم ساگی کی تلاش میں بار بار گھر بدلتا پڑتا“ ہے۔ مجھے اس بات کی خوشی ہے کہ جب اختر صاحب داستانِ حسن و عشق سے ہٹ کر زندگی کے دیگر مسائل پر خامہ فرسائی کرتے ہیں تو وہ کچھ اس چابکدستی سے کرتے ہیں کہ صنفِ غزل کی نازک مزاجی اسے بخوبی قبول کر لیتی ہے۔ آپ اگر جدید حسیّت کے مصنوعی معیار کو شاعری کا پیمانہ بنائیں تو اختر شاہ جہاں پوری کا کلام پڑھ کر آپ کو یقیناً مایوسی ہوگی۔ لیکن اگر آپ وارداتِ قلبی کے سچے اظہار کو شاعری کی منزل تصور کریں تو ان کی شاعری میں آپ کو تشنگی و جدان کا وافر مواد مل جائے گا۔ زندگی کے مد و جزر سے گزرنے کے بعد ہی کوئی شخص اس طرح کا شعر کہہ سکتا ہے:

میرے دل میں ہے کائنات کا غم  
میرا غم بھی تو کائنات میں ہے

## نذرانہ عقیدت

(ارشاد القادری)

ایک زندہ دل، طریقت آشنا، حقیقت شناس، معرفت پسند اور شریعت نواز عالمِ دین کا دوسرا نام علامہ ارشد القادری تھا۔ درس و تدریس سے لے کر قومی و ملی خدمات نیز تحریر و تقریر و مناظرہ تک ان کی شخصیت کا ہر پہلو

۔ کرشمہ دامنِ دل می کشد کہ جا این جاست

کے مصداق انہیں بین الاقوامی سطح پر بلند پایہ اور بالغ نظر علمائے دین کی صف میں لا کھڑا کر دیتا ہے۔ موصوف کی ان تھک سہی جمیلہ کاثرہ مدرسہ فیض العلوم، جمشید پور دراصل ایک ایسے بقعہ تجلی کی شکل میں جلوہ فرما ہے، جو صرف ہندوستان ہی نہیں بلکہ بیرونی ممالک میں بھی رشد و ہدایت کا نور پھیلا رہا ہے۔ علامہ کا ایک الگ فلسفہ تعلیم بھی تھا جس کو وہ عملی جامہ پہنانے کے لئے ہمیشہ کوشاں رہے۔ ان کا عقیدہ تھا کہ اسلام واحد مذہب ہے جو دنیا اور دین دونوں میں ایک توازن برقرار رکھنے کا متقاضی ہے۔ یہی سبب ہے کہ انہوں نے مدرسہ فیض العلوم میں پالی ٹیکنک اور کمپیوٹر جیسے ہنر سکھانے کو بھی ضروری سمجھا تا کہ یہاں سے فارغ ہونے والے طلباء اقتصادی اعتبار سے خود کفیل بن

سکیں۔ موصوف نے اپنے عرصہ حیات میں تو اس منصوبے کو پایہ تکمیل تک پہنچانے میں کامیابی حاصل نہیں کی، لیکن مجھے یقین ہے کہ ان کے لائق وفاق فرزندوں اور جانشینوں کی پر خلوص کوششوں سے ان کا مشن ایک نہ ایک روز کامیابی کی سرحدوں کو ضرور پار کر جائے گا۔

شہر آہن جمشید پور کا مسلم معاشرہ ہندوستان کے مختلف مذاہب سے آئے ہوئے مسلمانوں کے اختلاط سے ایک الگ تھلگ ثقافتی منظر نامہ رکھتا ہے۔ اردو شعر و ادب کے لحاظ سے بھی اور اسلامی تہذیب و ثقافت کے اعتبار سے بھی۔ چونکہ یہ شہر کلکتہ اور ممبئی جیسے بڑے شہروں کو جوڑنے والی ریلوے لائن پر واقع ہے، اس لئے یہاں شروع ہی سے بڑے بڑے شعراء تشریف لاتے رہے ہیں اور بڑے بڑے علمائے کرام بھی۔ خود اسی سرزمین سے بیسویں صدی کی دوسری اور تیسری دہائی میں مولانا ابوالفرح کمالی جیسے شعلہ بیاں مقرر ابھرے ہیں، جن کی تعریف میں نے اپنے والد مرحوم مولوی رحمت علی رحمت سے سنی تھی۔ مولانا ابوالفرح کمالی اپنے زمانے کے اتنے مشہور مقرر ہونے کے باوجود اب خود جمشید پور میں ان کا نام لیوا شاید کوئی نہیں۔ اگر ان کی کوئی تحریر و تصنیف محفوظ ہوتی تو شاید ابھی تک دگ ان کو یاد کرتے۔

علامہ ارشد القادری علیہ الرحمہ کے ساتھ ایسا نہیں ہے۔ ان کی معرکتہ الآرا تصنیف ”زلزلہ“ نیز ان کا بناء کردہ ”مدرسہ فیض العلوم“ ان کو زندہ جاوید رکھنے کے لئے کافی ہیں۔ جس طرح خدا بخش صاحب ”خدا بخش لاہوری“ کے احاطے میں اور سرسید احمد خاں ”مسلم یونیورسٹی“ کے علاقے میں مدفون ہیں، اسی طرح علامہ ارشد القادری بھی مدرسہ فیض العلوم سے متصل اپنی پسند کے ایک علاقے میں آرام فرما ہیں۔ جو شخص مدرسہ فیض العلوم کے قریب سے گزرے گا، علامہ پر فاتحہ پڑھے بغیر آگے بڑھ نہیں سکتا۔ اب علامہ ارشد القادری کے فرزند ارجمند مولانا ڈاکٹر غلام زرقانی صاحب ان کے بکھرے ہوئے نعتیہ کلام کو یکجا کر کے کتابی شکل میں پیش کرنے جا رہے ہیں۔ امید ہے کہ ”زلزلہ“ اور ”مدرسہ فیض العلوم“ کے بعد یہ تیسری چیز ہوگی جو علامہ کو زندہ جاوید بنائے رکھے گی۔ ڈاکٹر غلام زرقانی صاحب اس لئے بھی قابل مبارکباد ہیں کہ انہوں نے اپنے والد مرحوم کے بکھرے ہوئے کلام کو چھان پھٹک کر تدوین کا حق ادا کرتے ہوئے اپنی سعادت مندی کا ثبوت فراہم کیا ہے۔ علامہ ارشد القادری کے اس صاف ستھرے حب رسول ﷺ سے سرشار کلام کو جو بھی



قاری بہ طور عقیدت پڑھے گا، اس عمل کا ثواب براہ راست علامہ ارشد القادری صاحب کو پہنچتا رہے گا۔ اس طرح ڈاکٹر غلام زرقانی صاحب نے یہ کتاب مرتب کر کے مرحوم و مغفور کے لئے حسنت جاریہ کا سامان مہیا کیا ہے۔ اس لئے بھی موصوف کی یہ سعی جمیل لائق تحسین و ستائش ہے۔

علامہ ارشد القادری علیہ الرحمہ کی شخصیت کا ایک اور پہلو بھی ہے جو میری نظر میں نہایت قابل قدر ہے اور جس کا ذکر اب ضبط تحریر میں نہ لایا گیا تو شاید آئندہ نسل اس پہلو سے واقف ہی نہ ہو۔ وہ ہے ان کے مصلح قوم و ملت یعنی رفاہی (Reformer) ہونے کا پہلو۔ وہ حضرت احمد رضا خاں بریلوی کے اس مسلک سے سختی کے ساتھ کاربند تھے کہ مسلم معاشرے کا کوئی بھی طریقہ کسی غیر مسلم معاشرے کے کسی بھی طرز عمل سے مشابہ نہ ہو۔ اس سلسلے میں میں اپنا ایک ذاتی تجربہ بیان کر رہا ہوں۔ مجھے زندگی میں صرف ایک بار علامہ کو دیکھنے اور ان کی تقریر سننے کا موقع ملا۔ یہ آج سے تقریباً نصف صدی پہلے کی بات ہے۔ دھتکلیڈ یہہ کے قبرستان سے باہر ”شب برات“ کے موقع پر ان کی تقریر تھی۔ اس زمانے میں شب برات کے موقع پر سارے جمشید پور میں جشن چراغاں ہوا کرتا تھا اور آتش بازی کے ساتھ شب برات منائی جاتی تھی۔ اس تقریر میں علامہ نے لوگوں کو سمجھایا کہ یہ غیر شرعی عمل اسلام میں حرام ہے اور شب برات کو تسبیح و تہلیل سے شب بیداری ہی میں گزارنا چاہئے۔ موصوف نے عورتوں کو بھی قبرستان کے اندر جانے سے سخت ممانعت کی۔ بعد میں تحقیق کرنے پر معلوم ہوا کہ یہ علامہ ہی کی تقریر کا نتیجہ تھا کہ شب برات کے موقع پر اب جمشید پور میں آتش بازی نہیں ہوتی اور عورتیں بھی قبرستان کے اندر نہیں جاتیں۔ ظاہر ہے کہ وقتاً فوقتاً مختلف واعظ حضرات انہیں باتوں کو دہراتے رہے ہیں، لیکن صرف ان واعظوں کی نصیحتوں کا عوام پر اثر بڑتا ہے جن کی باتوں میں خلوص ہو، جن کے قول و فعل میں تطابق ہو اور جو محض گفتار کے غازی نہ ہوں۔

اس اعتبار سے ہم علامہ ارشد القادری کے کردار کا بہ ظہر غائر مطالعہ کرتے ہیں تو موصوف ایک مصلح قوم و ملت کی شکل میں ہمارے سامنے ابھرتے ہیں۔

علامہ ارشد القادری علیہ الرحمہ نعت گو ضرور تھے، لیکن انہیں ایک شاعر کہا جائے تو شاید ان کے ساتھ نا انصافی ہوگی، کیونکہ خود قرآن نے ان الفاظ میں شاعروں کی مذمت کی ہے:

وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُنُ

اس آیت سے تو صاف طور پر شعر گوئی کا عدم جواز نکلتا ہے۔ قرآن میں غالباً شعراء کی مذمت اس لئے کی گئی ہے کہ یہ لوگ جو کہتے ہیں وہ کرتے نہیں اور اپنے کلام میں عموماً غلو سے کام لیتے ہیں۔ علاوہ ازیں کفار مکہ قرآن کی فصاحت و بلاغت سے دنگ ہو کر حضور اکرم ﷺ کو شاعر قرار دیتے تھے۔ مذکورہ آیت سے کفار مکہ کے اس الزام کی نفی ہوتی ہے۔ جو حضرات شعر گوئی کی حمایت کرتے ہیں وہ بخاری و مسلم سے ابی بن کعب رضی اللہ عنہ کی اس روایت کا حوالہ دیتے ہیں کہ بقول سرور کائنات "ان من الشعر حکمة" (یعنی بعض شعر حکمت ہیں)۔ لہذا سب شعر برے نہیں ہوتے بلکہ ان میں فائدے کے بھی شعر ہوتے ہیں۔ شعر گوئی کی حمایت میں کہا جاتا ہے

در شرف شعر رسول خدا	گفت بے قول مدح و ثنا
شعر کہ اصحاب نبی گفتہ اند	چوں دُر و یاقوت و گہر شفتہ اند
شعر علی گفت حسین و حسن	گفت انس گفت اویس قرن
شعر کہ حسان عرب گفتہ است	سید کونین پذیرفتہ است
منع ز اشعار نہ کردش نبی	نہی ازاں کار نہ کردش نبی
بلکہ برو کرد ہزار آفریں	سید کونین رسول امیں

صحابہ کرام میں سے حضرت حسان رضی اللہ عنہ بہت بڑے نعت گو شاعر گزرے ہیں جنہیں حضور ﷺ بہت عزیز رکھا کرتے تھے۔ بخاری، ابوداؤد اور ترمذی نے حضرت عائشہ رضی اللہ عنہا سے روایت کی ہے کہ حضور سرور کائنات صلی اللہ علیہ وسلم مسجد میں ایک ممبر حضرت حسان کے لئے مخصوص رکھتے تھے، جس پر کھڑے ہو کر وہ اشعار پڑھتے تھے اور حضور صلی اللہ علیہ وسلم ان کی تعریف کرتے ہوئے فرماتے تھے کہ اللہ حسان کی تائید جبرئیل علیہ السلام کے ساتھ کرتا ہے۔ حضرت عائشہ رضی اللہ عنہا کے حوالے سے مسلم نے روایت کی ہے کہ حضرت رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم نے شعراء کو فرمایا تھا کہ تم کفار قریش کی بھوکرو، کیونکہ یہ عمل ان پر تیر برسانے سے سخت تر ثابت ہوگا۔ سرکارِ دو عالم صلی اللہ علیہ وسلم یہ بھی فرمایا کرتے تھے کہ حسان نے کفار کی بھوکر کے مسئلہ نون کو شفا دی اور خود بھی شفا پائی۔

امام غزالی رحمۃ اللہ علیہ احیاء العلوم میں فرماتے ہیں۔

”قالت عائشة رضي الله عنها كان اصحاب رسول الله

عليه وسلم يتناشدون عنده الاشعار وهو يتبسم“

(حضرت عائشہ رضی اللہ عنہا نے فرمایا کہ اصحاب رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم آپ کے

سامنے اشعار پڑھتے اور آپ مسکراتے رہتے۔)

دارقطنی نے حضرت عائشہ رضی اللہ عنہا سے اور شافعی نے عروہ سے روایت کی ہے کہ

رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم نے شعر کی نسبت سے فرمایا:

”هو كلام فحسنه حسن و قبيحه قبيح“

(یعنی اس میں سے اچھا کلام بہت اچھا اور برا کلام بہت برا ہے)

اس کا مطلب یہ ہوا کہ شاعری کا ایک حصہ قابلِ تعریف ہے اور ایک حصہ قابلِ مذمت۔

نجم الغنی رام پوری نے اپنی کتاب ”بحر الفصاحت“ میں امام غزالی کی تصنیف ”احیاء

العلوم“ کی منطقی بحث کا خلاصہ پیش کرتے ہوئے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ”شعر کہنا جائز

بلکہ مستنون ہے مگر خلافِ شرع اور واہیات مضامین باندھنا بالکل منع ہے اور قطعاً ناجائز ہے۔“

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کس قسم کا شعر کہنا جائز یا مستنون ہے؟ اور کس قسم کا شعر کہنا

ناجائز ہے؟ ظاہر ہے کہ وہ قصیدہ جو عورتوں کے حسن و جمال کی تعریف میں لکھا گیا ہو یا اس کی تشبیہ

جو آگے چل ”بازناں گفتن“ کی شرط کو پورا کر کے ”صفِ غزل“ کی شکل میں نمودار ہوئی ہو، وہ

شاعری جس پر ہم جنسی اور امر و پرستی کے غلبے کا شائبہ ہو، یا پھر وہ کلام جو سراسر رومانیت پر مبنی ہو ان

تخلیقات کو شرعاً ناجائز ہی قرار دیا جائے گا۔ صحابہ کرام کی وہ تخلیقات جنہیں رسول اللہ صلی اللہ علیہ و

سلم نے پسند فرمایا اور جن کی مثالیں ہمارے سامنے اس وقت موجود ہیں، وہ صرف اللہ یا اس کے

رسول کی تعریف یا اسلامی احکام کی ترغیب پر مبنی ہیں۔ نعت و حمد سے ہٹ کر حضرت حسان کی جو

شاعری ہوا کرتی تھی، وہ مقصدیت پر مبنی شاعری ہوا کرتی تھی۔ اس شاعری کا مقصد یہ تھا کہ اسلام کا

پرچم بلند ہو، اخلاقیات کو فروغ حاصل ہو اور تمام انسانیت کی فلاح و بہبود ہو۔ یہ الفاظ دیگر اسلام اسی

قسم کی شاعری کو روارکھتا ہے جو اپنے اندر اعلیٰ نصب العین رکھتا ہو اور اعلیٰ انسانی اقدار سے وابستہ

ہو۔ ورنہ فحاشی، ذہنی عیاشی، تملذ پرستی پر مبنی یا اپنی ذات میں ڈوب کر اور عملی زندگی سے آنکھیں موند



کرتخلیق کی جانے والی داخلی شاعری کا اسلام میں کوئی مقام نہیں۔ اس طرح کے شعر کہنے والوں پر ”والشعراء يتبعهم الغاؤون“ کی آیت اب بھی صادق آتی ہے۔ بیسویں صدی کے اواخر اور اکیسویں صدی کے آغاز میں ایسے بہکے ہوئے شاعروں کی تعداد بہت زیادہ ہے اور اعلیٰ نصب العین یا اعلیٰ انسانی اقدار کے حامل شاعروں کی تعداد بہت کم ہو گئی ہے۔ میری رائے میں ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت پر مبنی شاعری کا جواز اسلامی لٹریچر میں کہیں نہیں ملتا۔

کہنے کی غرض یہ ہے کہ علامہ ارشد القادری ان معنوں میں ”شاعر“ نہیں تھے، جن معنوں میں اس لفظ کو جاہلیت کے دور سے لے کر مابعد جدیدیت کی روشن خیالی کے دور تک کہا جاتا رہا ہے۔ علامہ موصوف صرف ”ناعت“ (یعنی نعت گو) تھے اور بس۔ سرورِ دو عالم صلی اللہ علیہ وسلم کی مدح سرائی میں کہے جانے والے کلام کو ”نعت“ اور اس نعت کے کہنے والے کو ”ناعت“ کہا جاتا ہے۔ اس اعتبار سے سب سے بڑا ناعت خود باری تعالیٰ ہے، جس نے قرآن حکیم میں ”ذرفعنا لک ذکرک“ کہہ کر حضور ﷺ کی بزرگی و برتری کا حق ادا کر دیا۔ اب اس کے آگے آپ کی عظمت بیان کرنے کے لئے کوئی انسان الفاظ کہاں سے لائے گا؟ سوائے اس کے کہ وہ بہ طور ”اقرار باللسان و اقرار بالقلب“ یہ کہے۔

بعد از خدا بزرگ توئی قصہ مختصر

بیسویں صدی کے اواخر اور اکیسویں صدی کے اوائل میں اردو ادب میں نعت گوئی کو جو فروغ حاصل ہوا، جس کثرت سے نعتیہ مجموعے شائع ہو رہے ہیں اور فنِ نعت گوئی کو جس طرح درجہ اعتبار ملا ہے، اس کا سہرا علامہ احمد رضا خاں فاضل بریلوی کے سر بندھتا ہے۔ موصوف نے حب رسول سے مملو جس قسم کے نعتیہ اشعار کہے، اس نے جدید ترین نعت گوئی کے لئے راہ ہموار کر دی۔ علامہ ارشد القادریؒ نے فاضل بریلوی علیہ الرحمہ سے اپنی ذہنی اور جذباتی وابستگی کا اظہار اس شعر کے ذریعہ کیا ہے!

کرم کی، رحم کی، امداد کی ہے آس ارشد کو

خدا سے، مصطفیٰ سے، غوث سے، احمد رضا خاں سے

تصوف کی خانقاہی سلسلے میں ”وسیلے“ کی بڑی اہمیت ہے۔ جس طرح چراغ سے چراغ

روشن ہوتا ہے اسی طرح عرفان الہی کی تجلی بھی سینہ بہ سینہ منتقل ہوتی جاتی ہے۔ آپ اس سلسلے کی کسی بھی سڑی کو پکڑ لیجئے، یہ آپ کو اصل منبع عرفان و آگہی تک پہنچا دے گی۔ یہیں سے ہماری شاعری میں نعت کے پہلو بہ پہلو منقبت کی اہمیت مسلم ہوتی ہے۔ لہذا علامہ ارشد القادری نے غوث پاک، خواجہ غریب نواز اور حضرت مفتی اعظم پر بھی نہایت کامیاب منتقبتیں کہی ہیں۔

صنف نعت گوئی (خصوصاً اردو کی نعت گوئی) اپنے دامن میں موضوعات کی بے پناہ رنگا رنگی نیز وسعت و پہنائی رکھتی ہے۔ کہیں سرکارِ دو عالم کی سیرت پاک کا ذکر ہوتا ہے تو کہیں ان کے جمالِ حسنی کا کہیں ان کے معجزوں کا ذکر ہوتا ہے تو کہیں ان کی حیات مبارکہ کے مختلف واقعات کو تلمیحات کی شکل میں بیان کیا جاتا ہے۔ کہیں آپ کو خوابوں میں دیکھنے کی تمنا کی جاتی ہے تو کہیں قبر و حشر میں دیدار کی خواہش کا اظہار ہوتا ہے۔ کہیں سیدھے سادے الفاظ میں جذبہ حب رسول صلی اللہ علیہ وسلم کا اظہار کیا جاتا ہے تو کہیں تشبیہات و استعارات کی مدد سے ”حدیثِ خواتین“ بیان ہوتی ہے۔ لیکن علامہ ارشد القادری کی لکھی نعتوں کا مطالعہ کرنے پر نعت گوئی کے اتنے سارے پہلو ہمارے سامنے نہیں آتے۔ ان کے یہاں صرف ایک ٹپ، ایک کسک کا احساس ہوتا ہے جو ایک سچے عاشق کے دل میں دوری و مجبوری کی وجہ سے معرضِ وجود میں آتی ہے۔ ذیل کے اشعار میں جو اضطرابی کیفیت، حزنِ بے لے اور کربِ اظہارِ تمنا موج زن ہے، اس سے کون انکار کر سکتا ہے؟

بہر دیدار مشتاق ہے ہر نظر دونوں عالم کے سرکار آجائے  
چاندنی رات ہے اور پچھلا پہر دونوں عالم کے سرکار آجائے

☆☆☆

چاہنے والے ہی دنیا میں رہیں خانہ خراب  
آپ اگر چاہیں تو یہ غم بھی گوارا ہو جائے

☆☆☆

جہانِ خاکی کے تیرہ بختو، تباہ کارو، خطا شعارو  
کچھ اس طرح جاؤ آبدیدہ کہ ان کی رحمت کو پیار آئے

☆☆☆

نہ ہو گر داغِ عشقِ مصطفیٰ کی چاندنی دل میں  
غلامِ با وفا محشر میں پہچانا نہ جائے گا

☆☆☆

کبھی وہ سحر بھی آتی کہ چراغ بجتے بجتے  
ترے سنگِ در پہ بنتا مرے غم کا آشیانہ

☆☆☆

مری آہِ نارسا پر رہی طعنہ زن یہ دنیا  
مرے دردِ دل کا عالم نہ سمجھ سکا زمانہ  
غمِ عاشقی میں ارشدِ ہی زندگی کا حاصل  
کبھی آہِ صبح گاہی کبھی گریہِ شبانہ  
یہ غمِ عاشقی کوئی معمولی غمِ عاشقی نہیں ہے، بلکہ دینِ عاشقی کا ایک جزو لا ینفک ہے جو  
تمام عشقِ دنیوی و مجازی سے عظیم تر ہے۔ لہذا فرماتے ہیں:

ترے غم سے زندگی ہے تری یادِ بندگی ہے  
کہ ہے دینِ عاشقی میں یہ نمازِ پنج گانہ  
اسی خیال کو امجدِ نبی نے یوں قلم بند کیا ہے:

اشک بہا کر کروں، تیری یہاں جستجو

ہو یہی میری نماز، ہو یہی میرا وضو

ہر نعتِ گوشا عرکودینے کی سرزمین سے جذباتی لگاؤ ہوتا ہے۔ اس لئے بھی کہ یہاں سرورِ  
دو عالم صلی اللہ علیہ وسلم کا روضہ اقدس ہے اور اس لئے بھی کہ یہی وہ سرزمین ہے جہاں حضور اقدس  
صلی اللہ علیہ وسلم کے آخری دس گیارہ سال کے اندر اسلامی معاشرہ کے سارے اصول و ضوابط مرتب  
ہوئے، یعنی اسلام کی روشنی میں سے پھوٹی اور سارے جہاں پر چھا گئی۔ لہذا ارشد القادری اپنے  
ایک قطعہ میں فرماتے ہیں:



مدینے میں دل کا نشان چھوڑ آئے  
فضاؤں میں آہ و نغاں چھوڑ آئے  
جدھر سے بھی گزے جہاں سے بھی گزے  
محبت کی اک داستان چھوڑ آئے

اسی طرح ایک اور قطعہ میں فرماتے ہیں:

جہاں طیبہ کی روشنی میں جو ایک شب بھی گزار آئے  
وہ دل کو روشن بنا کے اٹھے وہ اپنی قسمت سنوار آئے  
کچھ لسی پی ہے شرابِ الفت وہیں کھڑے ہیں خبر نہیں ہے  
نہ در ہوا بندے کدے کا نہ ہوش میں بادہ خوار آئے

ارشاد القادری کے ذیل کے نعتیہ اشعار ملاحظہ فرمائیے، جن میں گنبدِ خضر اور سرزمینِ طیبہ  
سے شاعر کے بے پناہ جذباتی لگاؤ کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

نوٹ جائے غم و کلفت کی چٹانوں کا غرور  
سبز گنبد سے اگر دل کی صدا نکرائے

ان کے روضے پہ بہاروں کی وہ زیبائی ہے  
جیسے فردوس پہ فردوس اتر آئی ہے

علامہ موصوف نے اپنی ایک نعت کے آٹھ اشعار میں

”مدینہ چھوڑ کر اب ان کا دیوانہ نہ جائے گا“

پر گرہ لگائی ہے، لیکن ہر شعر اپنے اندر ایک ”کیفیتِ جداگانہ“ لئے ہوئے ہے۔ مثلاً ذیل  
کے دو شعر ملاحظہ فرمائیے:

یہ مانا خلد بھی ہے دل بہلنے کی جگہ لیکن  
”مدینے چھوڑ کر اب ان کا دیوانہ نہ جائے گا“

جو آتا ہے تو خود آئے اجل عمر ابد لے کر

”مدینے چھوڑ کر اب ان کا دیوانہ نہ جائے گا“

ارشاد القادری نے ”ساقی نامہ“ کے عنوان سے ایک نظم بھی لکھی ہے۔ اردو کے اساتذہ ”ساقی نامہ“ عموماً مشنوں کی شکل میں لکھتے ہیں، لیکن علامہ کی نظم ”ساقی نامہ“ مسدس کی شکل میں ہے۔ یہاں ساقی سے شاعر کی مراد ”ساقی کوثر“ ہے۔ اس طرح یہ نظم نئے انداز کی ایک نعتیہ نظم ہے۔ اسلام میں لفظ ”نور“ ایک الگ اصطلاح ہے، جو بعد الطبعی اور روحانی کیفیات سے وابستہ ہونے کی وجہ سے اپنے اندر معنویت کی ایک وسیع کائنات پوشیدہ رکھتی ہے۔ سورہ نور کی ایک چھوٹی سی آیت ہے:

﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ﴾

جس کا سیدھا ترجمہ ہوتا ہے ”اللہ آسمانوں اور زمین کا نور ہے“۔ اس آیت کے الفاظ اتنے صاف ستھرے ہیں کہ کسی قسم کی پیچیدگی کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ لیکن مختلف ترجمہ نگاروں نے اس کا مختلف انداز سے ترجمہ کیا ہے۔ بہتوں نے تو اسی طرح ترجمہ کیا ہے جیسا میں نے اوپر لکھا ہے۔ لیکن بعض حضرات نے لکھا ہے ”اللہ نور دینے والے ہیں آسمانوں اور زمین کے“۔ اس سلسلے میں میری جستجو جاری رہی ہے کہ ایک جملے کے الگ الگ متضاد ترجمے کیسے ہو سکتے ہیں؟ جو لوگ دوسری قسم کے ترجمے کو صحیح قرار کرتے ہیں، ان کا کہنا ہے کہ عربی زبان کے قواعد کی رو سے دونوں طرح کا ترجمہ ہو سکتا ہے۔ اس جواز پر اظہار رائے کرنے کا میں اپنے آپ کو اہل نہیں سمجھتا۔ لیکن کم از کم اتنا تو کہہ سکتا ہوں کہ قرآن حکیم کا اسلوب ہی اس قدر ایجاز و اختصار پر مبنی ہے کہ اس کے چند الفاظ کے اندر کئی جہان معنی آباد ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں جس زبان میں اس کا ترجمہ کیا جاتا ہے، اس کی اپنی مجبوری بھی ہوتی ہے۔ مثلاً انگریزی میں ”نور“ کے مساوی کوئی لفظ ہے ہی نہیں Marmaduke Pickthall نے مذکورہ آیت کا یوں ترجمہ کیا ہے۔

"Allah is the light of the heavens and the earth"

لیکن ”نور“ کا ترجمہ ”light“ نہیں ہے، کیوں کہ نور کا تعلق روحانیت سے ہے، جو غیر مرئی ہے، جب کہ light کا تعلق اسی مادی اور مرئی کائنات سے ہے۔ ”light“ کا ذکر آتے ہی

ذہن فوٹن (Photon) اور برقی مقناطیسی لہر (Electro-Magnetic-Waves) کی طرف جاتا ہے۔ لیکن ”نور“ اس قسم کے تصورات سے مبرا ہے۔ ”light“ اور ”نور“ میں سب سے اہم فرق یہ ہے کہ ”light“ ایک ایسی توانائی (Energy) کا نام ہے جو مادہ (Matter) میں تبدیل ہو سکتی ہے اور پھر یہ مادہ بھی توانائی میں تبدیل ہو سکتا ہے۔ لیکن ”نور“ اس روحانی کیفیت کا نام ہے جو کبھی مرنی شکل اختیار نہیں کر سکتی۔ جماعت اہل سنت کا بنیادی عقیدہ ہے کہ اللہ نے اپنے نور سے محمد صلی اللہ علیہ وسلم کا نور پیدا کیا اور اس نور سے سارے جہاں کے انوار پیدا کئے گئے۔ تصوف میں نور کی بڑی اہمیت ہے۔ راہ سلوک میں جب مرید اپنے شیخ کی رہنمائی میں مجاہدہ و تزکیہ نفس کے بعد عبادت و ریاضت کے ایک مخصوص مرحلے تک پہنچتا ہے، تو اس کے سامنے مختلف رنگوں کے انوار کے درجے واہونے لگتے ہیں اور وہ شخص اپنے شیخ کی مدد سے ان رنگوں کی شناخت کرنے لگتا ہے کہ آخر کون سا ”نور“ فرشتے کا ہے، کون سا ”نور“ شیطان کا ہے، کون سا ”نور“ رسول کا ہے اور کون سا ”نور“ اللہ کا ہے۔ میرا اندازہ ہے کہ ”اللہ کا نور“ دیکھنے کی حالت آجائے تو سائیک ”محبذوب“ بن جاتا ہے۔ بہر کیف میدان تصوف میں یہ سب راز و نیاز کی باتیں ہیں، جو شیخ اور مرید کے درمیان محدود رہتی ہیں۔ لیکن کبھی کبھی یہ چیزیں اسمگل (Smuggle) ہو کر ہم جیسے عام آدمیوں کے پاس بھی پہنچ جاتی ہیں۔ غرض کہ ایک مردِ معارف کو مشق و مزاوت اور مجاہدہ و مراقبہ کے بعد رسول کے نور کا عرفان حاصل ہوتا ہے۔ اب آئیے، اس رسول کے نور کے بارے میں ہمارے مختلف بزرگانِ دین نعت کی شکل میں کیا کہتے ہیں؟ اس پر ایک طائرانہ نظر ڈالیں۔

۱۔ حضرت عباس بن عبدالمطلب رضی اللہ عنہ کہتے ہیں!

و انت لما ولدت اشرققت الارض وضاءت بنورك الأفق

ترجمہ: اور آپ جب پیدا ہوئے تو زمین میں چمک اٹھی اور افق آپ کے نور سے روشن ہو گیا۔

۲۔ حضرت علی مرتضیٰ رضی اللہ عنہ فرماتے ہیں۔

و کنا بمراة نرى النور والهدی

صبحاً مساءً اراح فینا او اغتدی

ترجمہ: اور جب ہم ان کو دیکھتے تو نور و ہدایت کو دیکھتے، صبح اور شام جب وہ ہم میں چلتے



پھرتے یا صبح کو (گھر سے) نکلتے۔

۳۔ امام زین العابدین رضی اللہ عنہ فرماتے ہیں۔

مِنْ وَجْهِهِ شَمْسُ الصُّبْحِ مِنْ ذَاتِهِ بَدْرُ الدُّجَى  
مِنْ ذَاتِهِ نُورُ الْهُدَى مِنْ كَفِّهِ بَحْرُ الْهُمَمِ

ترجمہ: وہ جن کا چہرہ مہر نیم روز ہے اور جن کا رخسار ماہ کامل ہے۔ جن کی ذات نور ہدایت ہے، جن کی عقلی سخاوت کا سمندر۔

۴۔ حضرت خولجہ قطب الدین بختیار کاکی رحمۃ اللہ علیہ فرماتے ہیں

اے از شجاع روئے تو خورشید تاباں را ضیا  
آنی کہ ہستی را شرف بالا تر از عرشِ علا  
گرچہ بہ صورت آمدی بعد از ہمہ پیغمبراں  
اما بہ معنی بودہ سرخیل جملہ انبیا

۵۔ حضرت مولانا جلال الدین رومی رحمۃ اللہ علیہ فرماتے ہیں

سید و سرور محمد نور جاں بہتر و مہتر شفیع مذہباں  
با محمد نور عشق پاک جفت بہر عشق پاک را لولاک گفت  
گرنہ بودے بہر عشق پاک را کے وجودے دادے افلاک را

مندرجہ بالا بزرگان دین کے خیالات و جذبات سے متاثر ہو کر

حضرت حسن رضا بریلوی فرماتے ہیں:

اس چہرہ پر نور کی وہ بھیک تھی جس نے

مہر و مہ و انجم کو پر انوار بنایا

اور پھر علامہ فاضل بریلوی کی وضاحت ان الفاظ میں کرتے ہیں:

تو ہے سایہ نور کا ہر عضو ٹکڑا نور کا

سایہ کا سایہ نہ ہوتا ہے نہ سایہ نور کا

چونکہ علامہ ارشد القادری بھی ان اکابرین سے متاثر ہیں، اس لئے فرماتے ہیں۔

جمالِ نور کی محفل سے پروانہ نہ جائے گا

”مدینہ چھوڑ کر اب ان کا دیوانہ نہ جائے گا“

وہ نورِ اول، سراپاِ رحمت، عطا کے پیکر، خدا کی نعمت

وہ مونس و غم گسار بن کر، دکھی دلوں کے قرار آئے

نورِ اول تو ذاتِ باری تعالیٰ ہی ہے، لیکن یہاں نورِ اول سے مراد تمام مخلوقات کے اندر

سب سے پہلا نور یعنی نورِ محمدی ہے۔

ایک سچا عاشقِ رسول وہ ہے جس کی یہ تمنا ہوتی ہے کہ جس وقت ”دمِ واپسیں بر سرِ راہ“ ہو

تو اس وقت نورِ محمدی کا جلوہ پیش نظر ہو۔ اگر ایسا نہ ہوتا ہو تو کم از کم اس کی تاریک لحدِ نورِ محمدی سے منور

ہو جائے۔ اس پس منظر میں جہاں علامہ ارشد القادری بڑے والہانہ اور از خود رنگی کے عالم میں کہتے

ہیں:

اے خوشا بخت کہ جب موت کی ہچکی آئے

نور والے ترے جلووں کا نظارا ہو جائے

وہیں علامہ فضل بریلوی بڑے لطیف انداز میں ربودگی کی کیفیت سے سرشار ہو کر کہتے

ہیں:

لحد میں عشقِ ربخ شہہ کا داغ لے کے چلے

اندھیری رات سنی تھی، چراغ لے کے چلے

غالباً اسی خیال سے متاثر ہو کر علامہ ارشد القادری نے حضرت مفتی اعظم علیہ الرحمہ کی

منقبت میں یہ کہا ہے:

قبر بھی منزلِ عشاقِ نبی ہے یارو

کہ وہیں چہرہِ زیبا کا نظارا ہوگا

شمعِ عشقِ ربخ شہہ ساتھ گئی ہے جب تو

روز و شب مرقبہِ نوری میں اجالا ہوگا

اور جب میں علامہ ارشد القادری کے ذیل کے منقبت کے اشعار پڑھتا ہوں (جو انہوں

نے غوث الاعظم کے لئے لکھتے ہیں۔

مرہم ہو یا کہ نشتر غم سب ہے خوش گوار  
جب تم ہی خود ہو درد کا درماں مرے لئے  
داغ دلِ غریب ہے ہم رنگِ لالہ زار  
ہے شامِ آرزو کا چراغاں مرے لئے

تو مجھے محسوس ہوتا ہے کہ علامہ ارشد القادری ایک اچھے غزل گو شاعر ہو سکتے تھے، لیکن اللہ تعالیٰ نے انہیں بال بال بپا لیا اور وہ اچھے شاعر ہونے کے بجائے ایک اچھے ”ناعت“ بن گئے۔

علامہ کے نعتیہ کلام کی وہ خصوصیت جو مجھے سب سے زیادہ متاثر کرتی ہے، وہ یہ کہ اس میں تصنع زدہ رنگ آمیزی کا شائبہ تک نہیں گزرتا۔ اس میں وہ عشق نہیں جو محض دکھاوے کا ہو، وہ تڑپ نہیں جو دل کی گہرائیوں سے نہ نکلی ہو۔ موصوف کی نعتوں کا سرمایہ کیمیت و مقدار کے اعتبار بہت کم سہی، لیکن کیفیت و اثر آفرینی کے لحاظ سے کئی بھاری بھر کم دیوانوں پر بھاری ہے۔ ان کا اسلوب نہایت صاف ستھرا، عام فہم اور چبھتا ہوا ہے۔ ان کا نعتیہ کلام حضور اقدس کی سیرت پاک اور صورتِ انور کا محض بیانیہ اظہار نہیں، بلکہ خالص عشقِ رسول سے وابستہ نیز وارداتِ قلبی پر مبنی وجدانی اور انجذابی کیفیت کا ایک ایسا انوکھا نمونہ پیش کرتا ہے جو ہمارے ادب میں خال خال ہی نظر آتا ہے۔ آخر ایسا کیوں نہ ہو؟ زندگی بھر عشقِ سرکارِ دو عالم صلی اللہ علیہ وسلم کے کرب و درد و اضطراب کی کیفیت کو سینے سے چمٹائے ہوئے نہ جانے وہ کہاں کہاں پھرتے رہے ہیں!

عرب سے بغداد کی زمیں تک، نجف سے اجمیر کی گلی تک  
ہزار ناموں سے ان کو ارشد کہاں کہاں ہم پکار آئے

ٹوٹی ہوئی پتیاں

(اسلام پرویز)

جدید نسل کا ایک ذہین شاعر

اسلام پرویز جدید تر نسل کے بہت ہی ذہین شاعر ہیں۔ جدید تر نسل سے میری مراد شاعروں کے اس قبیلے سے ہے جو اپنے پیش رو جدید شاعروں کی بتلائی ہوئی راہوں سے ہٹ کر



ایک نئی راہ دریافت کرنے کی جدوجہد میں مصروف ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اسے ابھی اس مقصد میں کامیابی حاصل نہیں ہوئی ہے۔ یوں تو جدید ترنسل کے اس شاعر کو اپنے پیش روؤں کی طرح اس امر کا احساس ہے کہ دور جدید کا آدمی تمناؤں کی دیواروں پر کیل سے لٹکا ہوا ہے، جیل کوڑے اس کے مردہ جسم کو نوچ نوچ کر کھا رہے ہیں اور اس کا احساس شکست دیمک بن کر اس کے وجود کو چاٹ رہا ہے۔ لیکن ماحول کی اس کریمہ المنظری کے باوجود شاعر خود کو ایسا پرندہ تصور کرتا ہے جو اپنے زخمی بازوؤں کے خون سے فضاؤں میں دور تک رنگ بھرنے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ ماحول کے ہر ٹکڑے میں نہ جانے عکس لب و رخسار کی کتنی رنگین داستاںیں پوشیدہ ہیں۔

لیکن یہی کیا کم ہے کہ آج شاعر کا احساس خودی جاگ اٹھا ہے اور یہ احساس بذات خود ایک ایسا آئینہ ہے جس میں شاعر کو کم از کم اپنا اصلی چہرہ تو دکھائی دینے لگتا ہے۔ جدید ترنسل کی ایک اور اہم خصوصیت جو ہماری توجہ اپنی طرف منعطف کرتی ہے، یہ ہے کہ ہمارے ملک کے غریب و نادار عوام کا دکھ درد جسے ترقی پسندوں نے خطیبانہ انداز میں پیش کر کے اپنے لئے رسوائی کا سامان فراہم کیا تھا اور جس کے رد عمل کے طور پر جدید یوں نے بالآخر اسے شجر ممنوعہ قرار دے دیا ہے، اسے یہ جدید ترنسل اپنے فن پارے میں سہونے کی پھر سے کوشش کرتی ہے مگر ایک نئی فن کارانہ ہوش مندی کے ساتھ۔ اسلام پرویز کا یہ شعر بطور مثال پیش کرنا چاہوں گا۔

اس طرح ساری عمر میں مفلس بنا رہا جا جا کے ہسپتال لہو بیچتا رہا  
اس شعر میں کرب و درد کا نہ جانے کتنا گہرا سمندر ٹھاٹھیں مار رہا ہے۔ اسلام پرویز جدید ترنسل کے ایک ایسے باشعور اور ہنرمند شاعر ہیں جن سے ہماری بڑی امیدیں وابستہ ہیں۔ ان کا فن ارتقائی مرحلوں سے گزر رہا ہے۔ اسے ابھی اور نکھرنا اور تابناک بننا ہے۔ اسلام پرویز کے اندر کا فن کار اپنے اس عظیم منصب سے واقف ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ان کے اس پہلے شعری مجموعے کی پذیرائی کا جائز حق ادا کیا جائے تاکہ وہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو اور بھی بہتر تخلیقات کے لئے مہمیز کر سکیں۔

## کن فیکون

(اسلم بدر)

میں اسلم بدر کی جمالیاتی تخلیق اور تخلیقی جمالیات دونوں سے متاثر ہوں۔ اسلم بدر کو اس بات کا احساس ہے کہ بیانیہ ڈسکورس کو جذباتی کیف و اثر سے ہم کنار کر کے شاعری کے علاقے تک پہنچانے کا سب سے موثر وسیلہ اظہارِ صنفِ مثنوی ہے۔ جب وہ

میں کیا ہوں کہ سبب کہ استعارہ

منظر ہوں، نظر ہوں یا نظارہ

کا جواب تلاش کرنے کے لئے نکلتے ہیں تو انہیں مختلف قسم کے فلسفیانہ اور سائنسی نظریات سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ دورِ قدیم سے لے کر عہدِ جدید تک مختلف مفکروں کے نظریات اور مختلف مذاہب کے فلسفیانہ عقائد میں وہ ”ذات“ کے اسرار و رموز کی دریافت کے لئے کوشاں نظر آتے ہیں۔ ان بابت ”من عرف نفسه فقد عرف ربه“ کا مقولہ مشعلِ راہ ثابت ہوتا ہے۔ بالآخر اس ٹھوس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ

اب اسلم زیادہ صفائی نہ دے

خدا ہر طرف ہے دکھائی نہ دے

مثنوی ”کن فیکون“ میں شاعرِ زمان و مکان، حدوث و قدم نیز وجود و عدم کی ثنویت (dualism) کے باہمی ربط پر بڑے بھرپور انداز میں روشنی ڈالتا ہے۔ قدم قدم پر اسے جذبہٴ استعجاب کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

اقبال کی شہرہٴ آفاق نظم ”اسرارِ خودی“ کی ٹلنک کو اپناتے ہوئے تشبیہات و استعارات نیز اشارات و کنایات کی مدد سے اسلم بدر خشک فلسفیانہ موثر گافیوں میں بھی روح پھینک دیتے ہیں۔ اس طویل نظم کے مختلف حصوں میں شاعر نے موضوع کی مناسبت سے مثنوی کی مختلف بحروں کا استعمال کیا ہے اور کہیں کہیں مروجہ بحروں سے انحراف بھی کیا ہے۔ اس طرح اس نے نظم میں یک لہجہ پن (monotony) کے بجائے تنوع پیدا کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔

اسلم بدر پٹے کے اعتبار سے انجیئر ہیں۔ اس لئے ان کا سائنسی شعور نہایت پختہ اور ذہن بالکل صاف ہے۔ مجھے یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ گزشتہ صدی کی ساتویں دہائی میں میں نے اردو شاعری میں سائنسی مٹھ (scientific myth) قائم کرنے کا جو سلسلہ شروع کیا تھا، اس کا تسلسلہ بلکہ اگلا قدم اسلم بدر کی اس مثنوی ”کن فیکون“ میں پایا جاتا ہے۔ اس مثنوی کو میں سائنسی ایک (scientific epic) کا درجہ دیتا ہوں۔ امید ہے اسلم بدر کے اس انوکھے تجربے کی مناسب پذیرائی ہوگی۔

## کیا مذاق ہے (اسماعیل آذر)

پست قد، گول چہرہ اور ساتو لے رنگ والے، مرنج مرنجاں طبیعت کے مالک، ذاتی گفتگو کے دوران بے پناہ سنجیدگی لئے ہوئے، مشاعروں کو تہہ زار بنانے کے باوجود لبوں پر مسکراہٹ تک نہ لانے والے، ماحول کے انتشار و فتور پر دل ہی دل میں کڑھتے ہوئے سماج کے رستے ناسور پر نشتر زنی کرنے والے، اپنے اندر یاس و حرماں کا طوفان دبائے رکھ کر دوسروں کے لئے تفسن طبع کا سامان فراہم کرنے والے یہ ہیں اڑیسہ کے ہر دلعزیز مزاح نگار شاعر اسماعیل آذر۔ ان کی شہرت کی خوشبو تنگنائے اڑیسہ سے نکل کر پوری اردو دنیا کی فضائے بسیط میں پھیل چکی ہے۔ ان کی شاعری کا دائرہ عمل نہ مشاعروں تک محدود ہے نہ ٹیوی تک، بلکہ ان کی شاعری قارئین کے خوابیدہ جذبات کو گدگداتے ہوئے ان کے ذہن و شعور کو جھنجھوڑنے کا فرض بھی انجام دیتی ہے۔ اردو شاعری میں طنز و مزاح کی عظیم روایت جو ریختی، بجو گوئی اور گلابی اردو کے دور سے شروع ہو کر اپنا رنگ لباس بدلتی ہوئی اکبر الہ آبادی، مجید لاہوری، ضمیر جعفری، راجہ مہدی علی خاں، دلاور فگار، شوکت تھانوی، اور رضا نقوی واپسی کے رشحاتِ قلم کی راہوں سے ہم تک پہنچی ہے، اسماعیل آذر اسی روایت کی ایک کڑی ہیں۔ یوں تو بچپن سے ہی ان کی طبیعت طنز و مزاح کی جانب مائل تھی، لیکن ۱۹۷۲ء میں انہوں نے اپنی شعر گوئی کا آغاز سنجیدہ شاعری سے کیا۔ ابتدائی دور میں سید حرمت الاکرام سے اصلاح لی اور اردو شاعری کے تقریباً تمام قافی رموز و نکات سے واقف ہو گئے۔ اس کے بعد انہوں نے جب



۱۹۷۸ء سے باقاعدہ مزاحیہ شاعری شروع کی، تو رضا نقوی واہی سے وابستہ ہو گئے اور اب تو وہ واہی صاحب سے فارغ الاصلاح ہونے کی سند حاصل کر چکے ہیں۔ انہوں نے چند غزلیں بھی کہی ہیں، لیکن ان کا اصل تحقیقی جوہر ان کی مزاحیہ نظموں ہی میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔ سماج میں جہیز کی ناروا رسم، الکشن کے دوران سیاسی رہنماؤں کے جھوٹے وعدے، دفتر کے جانے آنے میں عام لوگوں کی دشواریاں، کلام کے مرتے سے نابلوں کا راتوں رات شاعر بن بیٹھنا، نیچرس ٹریننگ اگزامینیشن میں معلموں کا ناجائز طریقہ کار، سنگیت کار کے گھر سے چور مایوس ہو کر لوٹنا غرض کہ اس قسم کے نہ جانے کتنے دلچسپ اور متنوع موضوعات ہیں جو آذر کے فن کی گرفت میں آکر ایک انوکھا روپ دھار لیتے ہیں۔ اسماعیل آذر نے اپنا منفرد اسلوب خود ڈھونڈ نکالا ہے۔ روانی اور سلاست ان کی شاعری کا خاصہ ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے انہوں نے الفاظ کو موتیوں کی لڑی کی طرح یکجا پرو دیا ہے۔ موصوف باتوں سے باتیں پیدا کرنے کا گر جانتے ہیں۔ بعض مقامات پر انہوں نے ایسے خالص دکنی اردو میں بھی چند مزاحیہ نظمیں کہی ہیں جو اپنی مثال آپ ہیں۔ میری نظر میں ان کی وہ نظمیں سب سے زیادہ اہم اور ذوقیہ ہیں جن میں انہوں نے اڑیسہ کی مزاحیہ لوک کہانیوں کو نظم کی شکل عطا کی ہے۔ اردو کی مزاحیہ شاعری میں ان کا یہ تجربہ بالکل اچھوتا ہے اور اس میدان میں ان کا کوئی ہمائی نظر نہیں آتا۔

اسماعیل آذر نے ۱۹۴۲ء میں اس عالم خیر و شر میں آنکھیں کھولیں۔ قاری میں بی۔ اے آنرز کرنے بعد فی الی ل اڑیسہ انسٹیٹ آرکائیوز میں آرکیوسٹ کے عہدے پر فائز ہیں۔ امید ہے کہ ان کا یہ پہلا شعری مجموعہ ہاتھوں ہاتھ لیا جائے گا اور انہیں مستقبل میں بجا طور پر اپنے استاد حضرت رضا نقوی واہی کا جانشین قرار دیا جائے گا۔

## جوئے کہکشاں (امجد نجفی)

’بزمِ سخن‘ کی کسی تقریب میں میں نے ایک دفعہ کہا تھا کہ ”قبلہ امجد نجفی کے کلام کا ”میں“ نے جتنا گہرا مطالعہ کیا ہے ”کسی اور“ نے نہیں کیا اور میں نے ”موصوف“ کے کلام کا جتنا گہرا مطالعہ کیا ہے ”کسی اور“ کے کلام کا اتنا نہیں کیا اور میں اپنے اس قول پر اب بھی قائم ہوں۔ اس لئے

امجد نجمی کے دوسرے مجموعہ کلام ”جوئے کہکشاں“ کی ترتیب کا حق پہلے مجھے پہنچتا ہے۔ میں اپنے اس فرض سے کس حد تک سبکدوش ہو سکا ہوں اس کا فیصلہ ارباب نظر ہی کر سکتے ہیں۔ البتہ مجھے اتنا ضرور کہنے دیجئے کہ میں نے موصوف کی شاعری کے تقریباً تمام اہم رجحانات کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔

ترتیب کے دوران مجھے اس بات کا شدید احساس ہوا کہ امجد نجمی کے پہلے مجموعہ کلام ”طلوع سحر“ کی بہت سی نظموں کو زیرِ نظر مجموعہ کے مختلف ابواب میں شامل ہونا چاہئے تھا۔ چنانچہ ان کی شاعری کے کسی رجحان سے متعلق حتمی رائے قائم کرنے سے پہلے اس کو ”طلوع سحر“ کی روشنی میں دیکھنا ہوگا۔ (ویسے زیرِ نظر مجموعہ کا ہر باب بذاتِ خود ایک اکائی کی حیثیت رکھتا ہے)۔ ”طلوع سحر“ کی اشاعت (۱۹۶۰ء) کے بعد جو نظمیں معرضِ تخلیق میں آئی ہیں انہیں میں نے سب سے پہلے ”شہرِ فن“ کے عنوان سے یکجا پیش کیا ہے۔ اس کے بعد ”متاعِ فکر“ میں ان کی فلسفیانہ اور متصوفانہ نظمیں شامل ہیں، جس کی پہلی نظم ۱۹۲۲ء کی ہے۔ ”دانشِ دل“ کے باب میں ان کی وطنی، سماجی اور تاثراتی نظمیں شامل ہیں، آخر میں ”وادی وادی“ کے تحت ان کی غزلوں کو شامل اشاعت کیا گیا ہے جن کی تخلیق کا عرصہ تقریباً نصف صدی پر پھیلا ہوا ہے۔

قبلہ امجد نجمی کی خواہش تھی کہ ان کی صرف جدید نظمیں ہی شامل اشاعت کی جائیں کیونکہ جدید شاعری کے اس دور میں ممکن ہے ان کی دوسری قسم کی نظمیں سازِ بے ہنگام تصور کی جائیں۔ لیکن میری نظر میں شاعری جدید یا قدیم نہیں ہوتی بلکہ اچھی یا بُری ہوتی ہے۔ اس نقطہ نظر سے میں نے موصوف کے ہر دور کی اچھی نظموں کو اس انتخاب میں شامل کرنے کی کوشش کی ہے۔

”شہرِ فن“ کے تحت امجد نجمی کی جو جدید نظمیں شامل ہیں وہ محض زمانی اعتبار سے جدید نہیں ہیں بلکہ مزاج کے لحاظ سے بھی موصوف کی اس سے قبل کی نظموں سے مختلف اور عصرِ حاضر کی جدید نظموں کے مزاج سے بڑی حد تک ہم آہنگ ہیں اور اردو کی جدید شاعری کے سرمایے میں قابلِ قدر اضافے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ جہاں تک میرا خیال ہے ان کی روش میں یہ نئی تبدیلی اسپین کے مشہور علامتی شاعر جعان رمعون جیمیز کی طویل نظم ”پلائرو اور میں“ کو اردو لباس دینے کے بعد رونما ہوئی ہے۔ ”پلائرو اور میں“ کا ترجمہ تو جدید شاعری کا محض محرک تھا اور نہ ان کی جدید نظموں کا مزاج ان کی

اپنی مخصوص افتادِ طبع اور ذکاوتِ فطری کا آئینہ دار ہے۔ اسے اردو کی جدید شاعری کی خوش قسمتی تصور کرنا چاہیے کہ ایک ایسا شاعر جو جوش، حفیظ یا جمیل مظہری کا ہم عصر ہے ”پیاسا“ جیسی نظم کی تخلیق میں کامیاب ہو سکا ہے جس میں دورِ حاضرہ کے انسان کی آشفستہ سامانی اور پریشان مزاجی کے علاوہ اس کے ذوقِ جستجو کی ناکامی کے المیہ کی خوبصورت عکاسی کی گئی ہے۔ اس نظم کو میں اردو ادب کی کامیاب علامتی نظموں میں شمار کرتا ہوں۔ نئی قدروں کے اہتمام کے باوجود شاعر کی نظر میں پرانی قدروں کی جواہریت اب بھی باقی ہے وہ ان کی مختصر سی علامتی نظم ”دیا“ سے ظاہر ہوتی ہے۔ جہاں نظم ”ہوٹل میں ہو“ میں موجودہ تہذیب کے کھوکھلے پن کی عکاسی کی گئی ہے وہیں شاعر نے نظم ”روح تشنہ کام ہے“ میں موجودہ صنعتی ترقی کے باوجود ”چاندنی میں حدتوں“ اور ”روشنی میں ظلمتوں“ کا پتا لگایا ہے اور جسمانی فراغت اور آسائش کے پہلو بہ پہلو روحانی تشنگی کے شدید احساس کا اظہار کیا ہے۔ تنک کے لحاظ سے ان کی دیگر جدید نظموں ”پچ و تاب“ ”روشنی کم ہے“ ”شبِ طولِ الم“ اور ”کاروانِ حیات“ کا ذکر کرنا چاہوں گا۔ نظم ”تم اگر چاہو“ میں پیکریت کے علاوہ نور و مائیت کا پرتو واضح ہے۔

”متاعِ فکر“ کے تحت ان کی جو فلسفیانہ اور متصوفانہ نظمیں شامل ہیں وہ میری نظر میں خصوصی اہمیت کی حامل ہیں۔ کیوں کہ ان نظموں میں شاعر مربوط فکر کو منظم جذبات کی سطح تک لانے میں کامیاب ہوا ہے۔ چنانچہ یہ تخلیقات بجا طور پر ادبِ عالیہ کا درجہ پاسکتی ہیں۔ ان نظموں میں وہ اقبال کے آہنگ سے بے حد متاثر نظر آنے کے باوجود اقبال کے فلسفے سے متاثر نہیں ہیں۔ ان کا اپنا تصوفانہ مزاج ہے اور غالب کے قول ”صدِ جلوہ رو برو ہے جو مژگاں اٹھائیے“ پر یقین کامل رکھتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ پہاڑ، شجر، کرمک، شبِ تاب، شبنم، تارے، کہکشاں، شہاب، ماہتاب، خورشید، عالمِ تاب، دھنک وغیرہ ان کی خصوصی توجہ کے مرکز بنتے ہیں اور حقائق کی جستجو کے ساتھ ساتھ امجدِ مجھی اپنے آپ کو تلاش کرنے کی بھی کوشش کرتے ہیں۔ مثلاً

مجھ کو من نوری کی قدرت نے عطا کی ہے چمک

اور پوشیدہ ہے مجھ میں سخنِ اقرب کی جھلک

(کرمک، شبِ تاب)



سراپارفت و عظمت ہے گو تری ہستی ہے تجھ سے اشرف و اعلیٰ مگر مری پستی

(پہاڑ)

حیات و ممات کے موضوعات سے متعلق نظمیں ”ماتم و ہاب“ ”زندگی اور اجل“ وغیرہ کافی موثر ہیں اور ان کی نظمیں ”زندگی“ اور ”زندگی کا رواں“ وغیرہ ان کی فلسفیانہ افتاد طبع کی زائیدہ ہیں۔

”دانش و دل“ کے تحت پیش کی ہوئی وطنی، سماجی اور تائثراتی نظمیں ان کے موضوعات میں تنوع کا احساس دلاتی ہے۔ حالانکہ بادی النظر میں ان کی ایسی نظموں پر ترقی پسند تحریک کے اثرات کا گمان گزرتا ہے، لیکن دراصل ان کی وطنی اور سماجی شاعری کا آغاز ۱۹۳۰ء سے ہو چکا تھا جس کا ثبوت ”طلوع سحر“ میں شامل شدہ بعض وطنی اور سماجی نظمیں ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس وقت ترقی پسند تحریک کا وجود ہی نہیں تھا۔ میری دانست میں گوپ بندھو داس نے اڑیا ادب میں جس ستیہ بادی اسکول کی بنا ڈالی تھی، امجد مجھی کی اردو کی وطنی اور سماجی نظموں پر اس کا گہرا اثر ہے۔ اڑیا زبان کے اس دبستان شاعری میں قومی اور وطنی خدمات کو اولیت کا درجہ دیا جاتا تھا۔ آزادی سے قبل امجد مجھی نے اپنی سماجی مثنوی ”وطن“ میں جن تلخ حقائق کی طرف اشارے کئے تھے وہ آزادی کے بیس سال کے بعد موجودہ سماجی ڈھانچے پر بھی صادق آتے ہیں۔ اسی لئے امتدادِ زمانہ کے باوجود ان کی یہ مثنوی آج بھی قابلِ قدر ہے۔ علاوہ ازیں مثنوی جیسی کلاسیکل صنفِ سخن کو قومی اور وطنی موضوعات کے لئے استعمال کر کے ایک نئی روح عطا کرنے کے سلسلے میں امجد مجھی کی یہ کوشش غالباً اردو ادب میں اپنی نوعیت کی پہلی کوشش ہے۔

ان کی غزلوں کے نکھرنے میں کافی وقت لگا ہے۔ ۱۹۳۰ء سے ۱۹۴۰ء تک ان کی غزلوں میں امیر اور داغ کا رنگ بہت گہرا نظر آتا ہے جنہیں اس انتخاب میں شامل کرنے سے میں نے قصداً احتراز کیا ہے۔ ۱۹۴۰ء کے بعد کی غزلوں میں رفتہ رفتہ ان کی انفرادیت ابھرنے لگی جس نے آگے چل کر تصوف کے امتزاج سے ایک نیا رنگ اختیار کر لیا۔ یہی سبب ہے کہ ان کے آخری دور کی غزلیں اصغر گوٹوی کی غزلوں سے بڑی حد تک قریب ہیں۔ جہاں نیلور گیتا نچلی کے بنگالی ایڈیشن کے آغاز میں کہتے ہیں

”اپنی خاک پا کے نیچے تو جھکا میری جبین“

وہیں امجد نجمی کا تصوف انہیں چند قدم اور آگے لے جاتا ہے جہاں امتیازِ ما و تو کے رسمی حدود ختم ہو جاتے ہیں:

پہنچا دیا ہے مجھ کو مرے عشق نے وہاں جس جلوہ گاہِ ناز میں سجدہ روا نہیں

سادگی کے ساتھ اپنے جذبات کا پُر خلوص اظہار ان کی غزلوں کا وصفِ خاص ہے۔ ان کے بعض اشعار ایسے ہیں جو روزِ مرہ زندگی سے بہت قریب ہیں اور زبانِ زدِ خاص و عام ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ علامہ نیاز فتحپوری نے ان کی تعریف کرتے ہوئے لکھا تھا کہ ”جناب امجد نجمی کی میں بڑی عزت کرتا ہوں اور اس دور کا سب سے بڑا غزل گو شاعر سمجھتا ہوں“۔ ممکن ہے اس میں انہوں نے حسنِ غلو سے کام لیا ہو، لیکن یہ ضرور ہے کہ نیاز صاحب کے نزدیک اچھی شاعری کو پرکھنے کا جو معیار تھا، امجد نجمی کے اکثر اشعار اس پر پورے اترتے ہیں۔ نیاز صاحب اس کے قائل تھے کہ یہ نہ دیکھنا چاہئے کہ کیا کہا گیا ہے بلکہ یہ دیکھنا چاہئے کہ کس طرح کہا گیا ہے۔ مطلب یہ کہ شعر میں جو بات کہی گئی ہے وہ اس سے بہتر طریقے پر کہی جاسکتی تھی یا نہیں؟ اس نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو امجد نجمی کے بیشتر اشعار ”اچھی شاعری“ کی مثال بننے کے لائق ہیں۔

میری رائے میں امجد نجمی کے وہ اشعار جنہوں نے اردو غزل کو واقعی ایک نئے رنگ و آہنگ سے روشناس کرایا اور جن کی وجہ سے صفِ غزل کے امکانات کو نئی صلابت و توانائی ملی ہے، ان کی نوعیت یہ ہے۔

جھکتا ہی نہ تھا، پھر ایسا جھکا نام اٹھنے کا لیتا ہی نہیں  
معلوم نہیں اس سر نے کیا اُس سبِ در میں دیکھ لیا

☆☆☆

تقدیر کے ہم قائل ہی نہ تھے، پراتنا کہنا پڑتا ہے  
مدبیر کا دامن ہاتھ میں اپنے آکر اکثر چھوٹ گیا

☆☆☆

اے نظام دار و مقتل گوشِ براواز ہو اب زباں پر اپنی حرفِ مدعالاتا ہوں میں



ہے وہی کیفیت بے تابی و موجِ نظر حسن کے جلووں کو بکریاں پاتا ہوں میں  
 ماورائے قید رنگ و بو ہے امکانِ نگاہ دامن صحرا میں حسنِ گلستاں پاتا ہوں میں  
 میں سچی مسلسل کر کے بھی منزل سے کوسوں دور رہا  
 منزل نہ ملی تو کیا ہے مگر اپنے کو پاتا جاتا ہوں  
 جفاؤں سے ٹکرا رہی ہیں وفا میں مال اس کا میں دیکھنا چاہتا ہوں

یہ اپنے اختیار کا ہوتا اگر سوال جا کر ملانہ دیتے دعا کو اثر سے ہم!  
 تم جلوہ دکھاؤ تو ذرا پردہ در سے ہم تھک گئے نظارہ خورشید و قمر سے

مجھ کو نہ شمس کی نہ قمر کی تلاش دنیائے آب و گل میں بشر کی تلاش ہے  
 ایسے اشعار کی تعداد کم سہی، لیکن یہی اشعار امجد نجمی کو زندہ رکھنے کے لئے کافی ہیں۔

## کلیاتِ امجد نجمی (امجد نجمی)

ابتدائیہ:

(۱) سوال۔ اب تک ”اڑیسہ اور آندھرا کا“ سب سے زیادہ پرگو (prolific) شاعر کون

گذرا ہے؟

جواب۔ نجم الشعراء حضرت امجد نجمی

(۲) سوال۔ اڑیسہ اور حالیہ آندھرا کا ”سب سے پہلا عظیم گو“ شاعر کون ہے؟

جواب۔ حضرت امجد نجمی

(۳) سوال۔ اڑیسہ کا وہ شاعر کون ہے جس نے عملی طور پر جنگِ آزادی میں حصہ لے کر



قید و بند کی صعوبتیں برداشت کیں، تحریکِ موالات میں حصہ لے کر اپنا تعلیمی سلسلہ منقطع کر دیا اور زندگی بھر ”گاندھی واڈ“ کو سینے سے لگائے رکھا؟

جواب۔ حضرت امجد نجمی

(۴) سوال۔ اڑیسہ اور آندھرا کا وہ شاعر کون ہے جو اردو کے پہلو بہ پہلو فارسی میں بھی

شعر گوئی پر یکساں قدرت رکھتا تھا؟

جواب۔ حضرت امجد نجمی

(۵) سوال۔ ہندوستان بھر میں کون ایسا شاعر ہے جو ”زبانِ فارسی میں حب الوطنی سے

سرشار“ نظمیں لکھ کر انگریزوں کے خلاف آواز اٹھائی اور اہل وطن میں جذبہ آزادی کو اجاگر کیا؟

جواب۔ حضرت امجد نجمی

(۶) سوال۔ اڑیسہ اور آندھرا کا وہ کون شاعر ہے جس کی نظموں میں ”سیاسی اور سماجی

شعور“ سب سے زیادہ ابھر کر سامنے آیا ہے؟

جواب۔ حضرت امجد نجمی

(۷) سوال۔ انیسویں صدی میں پیدا ہونے والا اردو کا وہ کون شاعر ہے جس کے کلام

میں ”روایت پسندی سے لے کر ترقی پسندی اور جدیدیت“ تک کے تمام رجحانات کا سراغ ملتا ہے؟

جواب۔ حضرت امجد نجمی

(۸) سوال۔ اڑیسہ اور آندھرا کا وہ کون شاعر ہے جو سب سے پہلے ان علاقوں میں ادبی

انجمنوں کی داغ بیل ڈال کر انعقادِ مشاعرہ کا سلسلہ شروع کیا اور شعر و ادب کی محفلیں سجا کر ان غیر

اردو علاقوں میں اردو کا چراغ روشن رکھا۔

جواب۔ حضرت امجد نجمی

(۹) سوال۔ اڑیسہ کی تاریخِ اردو میں ”سب سے پہلا شاعر طنز و مزاح کون ہے؟

جواب۔ حضرت امجد نجمی

(۱۰) سوال۔ اڑیسہ اور آندھرا کا وہ کون ”پہلا ڈرامہ نگار“ ہے جنہوں نے نہ صرف کئی

طبع زاد ڈرامے لکھے بلکہ ہدایت کار اور اداکار کی حیثیت سے بھی ان علاقوں میں آغا حشر اور دیگر

ڈرامہ نگاروں کے اردو ڈرامے پیش کر کے اور اڑیا اور تیلگو اداکاروں کو اردو کا صحیح تلفظ سکھا کر ان غیر اردو علاقوں میں اردو کی بڑی خدمت انجام دی ہے؟

جواب۔ حضرت امجد نجفی

(۱۱) سوال۔ اڑیسہ میں مقالہ نگاری، تنقید نگاری، بین السانی تبدیلی مطالعہ، ترجمہ

نگاری، مکاتیب نگاری اور انشائیہ نگاری کا باوا آدم کسے کہا جاسکتا ہے؟

جواب۔ حضرت امجد نجفی

اس عظیم ادبی شخصیت یعنی نجم الشعراء امجد نجفی کی زندگی بھر میں صرف دو شعری مجموعے ”طلوع سحر“ اور ”جوائے کہکشاں“ چھپ سکے۔ لیکن موصوف نے جس خصوص مندی اور والہانہ شیننگی کے ساتھ اردو زبان و ادب کی خدمت انجام دی نیز اپنے شاگردوں کے دلوں میں عقیدت و محبت کے جولافانی نقوش ثبت کئے ہیں، وہ بہ طور یادگار اب بھی تروتازہ ہیں۔ لہذا فارسی کا یہ شعرا ان پر ہو بہو صادق آتا ہے:

بعد از وفات تربیت ما از زمیں مجو

در سینہ ہائے مروج عارف مزار ماست

یوں تو اڑیسہ اور آندھرا کے مخصوص اردو داں حلقے میں وہ خاص مقبول تھے، لیکن ان علاقوں سے باہر پوری اردو دنیا ان کی ادبی خدمات سے ناواقف تھی۔ کل پچھتر سالہ زندگی میں ان کو اصل شہرت آخری پندرہ سال میں ملی جب مظہر امام کا آل انڈیا ریڈیو، کنک میں ٹرانسمیشن اکریکونیو کی حیثیت سے پہلی بار تقرر ہوا۔ مظہر امام نے نجفی صاحب کا کلام مختلف رسائل میں چھپوایا اور انہی کے زیر نگرانی ۱۹۶۱ء میں شعری مجموعہ ”طلوع سحر“ (اس زمانے کے صف اول کے اکابر کی آرا کے ساتھ) کلکتہ میں طبع ہوا۔ مئی ۱۹۶۵ء میں، جب امجد نجفی نے اپنا عہد ساز رسالہ ”شاخسار“ نکالا تو موصوف کی شہرت اور مقبولیت میں چار چاند لگ گئے اور ہندو پاک دونوں ملکوں میں اس رسالے کی پذیرائی اپنے بام عروج کو پہنچ گئی۔ ۱۹۷۴ء کو ان کے انتقال کے بعد راقم الحروف کو تقریباً پانچ سو سے زیادہ خطوط موصول ہوئے جن کے لکھنے والوں میں ل۔ احمد اکبر آبادی، خواجہ احمد فاروقی، مالک رام، حرمت الاکرام، مظہر امام، اکبر الدین صدیقی، غلام ربانی تاباں، کوثر چاند پوری، فضا ابن

فیضی، شمس الرحمن فاروقی، جگن ناتھ آزاد، ابن فرید، سہیل عظیم آبادی، رشید حسن خاں جیسی عظیم شخصیتیں شامل تھیں۔

متعدد شاعروں نے مرحوم کو منظوم خراج عقیدت پیش کیا۔ ہندوستان بھر کی مختلف ادبی انجمنوں نے تعزیتی قرار وادیں منظور کیں۔ ہندو پاک کے تقریباً تمام ادبی رسائل نے مرحوم پر تعزیتی نوٹ شائع کئے اور ان کی ادبی خدمات کا بہ الفاظ احسن تذکرہ کیا۔ راقم الحروف کو جتنے خطوط موصول ہوئے، ان میں سے جناب رشید حسن خاں کے خط کا اقتباس اس لئے درج ذیل کیا جا رہا ہے کہ اس میں صرف نجی صاحب ہی کی خدمت کا اعتراف نہیں ہے بلکہ اردو کے مرکزی علاقوں سے دور رہنے والے اردو کے تمام مخلص خدمت گزاروں کو خراج عقیدت پیش کیا گیا ہے:

”نجی صاحب مرحوم کے سانچہ ارتحال کی خبر پڑھ کر بے حد قلق ہوا۔ موت کسی وقت آئے، مگر معلوم ایسا ہوتا ہے کہ ناوقت آئی۔ ملک کے دور دراز حصوں میں بزرگ اساتذہ کا وجود اس لحاظ سے بہت اہمیت رکھتا ہے کہ یہ حضرات اپنے حلقہ اثر میں زبان و بیان کے نکات کو عام کرتے رہتے ہیں۔ مگر اس سے بھی زیادہ اہم بات یہ ہوتی ہے کہ جدید و قدیم کے درمیان ایک حد تک توازن کو برقرار رکھنے میں یہ لوگ معاون ہوتے ہیں۔ جس زمانے میں تبدیلی کی لہریں تیزی سے اٹھ رہی ہوں اور تحریکوں کے طوفان جنگل کی آگ کی طرح پھیل رہے ہوں، اس زمانے میں ایسے اساتذہ کی ضرورت اور اہمیت بڑھ جاتی ہے کہ وہ زبان و بیان کی ان اہمیتوں کی طرف ذہنوں کو متوجہ کرتے رہتے ہیں جو ایسے حالات میں عموماً نگاہوں سے اوجھل ہونے لگتی ہیں۔ اس کے علاوہ ہندوستان کے دور دراز علاقوں میں ایسے بزرگ شاعروں نے بڑی خدمات انجام دی ہیں۔ یہ لوگ صحیح معنی میں اپنی ذات سے انجمن ہوتے ہیں۔ ان کے گرد ہمیشہ نیاز مندوں کا ایک حلقہ ہوتا ہے جس کے محدود دائرے میں بہت سی باتیں گردش کرتی رہتی ہیں اور شعری و ادبی روایتوں کو اس دائرے میں اور اس کے واسطے سے اس علاقے میں فروغ ملتا ہے اور استحکام نصیب ہوتا ہے۔ ان لوگوں کی شخصیت کی اہمیت ان کی شاعری سے زیادہ ہوتی ہے جو اپنی نقطہ پر کار کی حیثیت رکھتی ہیں۔ علاقائی سطح پر شعر و ادب کی روایتوں کو عام کرنے میں ان لوگوں کا بڑا حصہ ہوتا ہے۔ ان میں سے کسی کا اٹھ جانا، چند افراد کا نہیں، ادبی دنیا کا نقصان ہوتا ہے۔ نجی صاحب مرحوم بھی ایسے ہی



لوگوں میں تھے۔ ایک ایسا شخص اٹھ گیا جس نے زندگی بھر سچی لگن کے ساتھ شعر و ادب کی خدمت کی اور ایک بڑے حلقے میں اور اہم علاقے میں زبان و ادب کی روشنی کو بہتوں تک پہنچایا، اردو کو فروغ دیا اور شعری روایتوں کو عام کیا۔ یہ بڑی خدمت تھی۔ میں اس غم کا آپ کا شریک ہوں۔ خدا مرحوم کو اپنے جوار رحمت میں جگہ دے اور ان کے جانشین کو اس کی توفیق بخشے کہ وہ آج کے ناموافق حالات میں زبان کے فروغ میں پہلے سے زیادہ لگن کے ساتھ اپنے کو مصروف رکھے۔“

رشید حسن خان کے قول کی سچائی اس بات سے ثابت ہوتی ہے کہ امجد نجمی نے جو ۱۹۲۳ء میں کنک میں ”بزم ادب“ کی اور ویزاگ میں ۱۹۴۱ء میں ”آل آندھرا اردو مجلس“ کی بنا ڈالی تھی، ان سے ان علاقوں کے اردو داں طبقوں میں ذوق شعر و ادب کا سلسلہ اب تک جاری ہے، بلکہ نئی آب و تاب کے ساتھ پھیلتا جا رہا ہے۔ امجد نجمی نے راقم الحروف جیسے خالص سائنس داں کو اردو کا ایک ادیب بنادیا، یہ ایک کرشمہ نہیں تو اور کیا ہے؟

امجد نجمی کا اڑیسہ اور موجودہ آندھرا پردیش دونوں پر یکساں حق ہے یا یوں کہیے کہ ان دونوں صوبوں کا امجد نجمی پر یکساں حق حاصل ہے۔ راقم الحروف آندھرا کا سوال دوسبب سے اٹھا رہا ہے۔ پہلا سبب یہ ہے کہ اگر ایک طرف اڑیسہ میں نجمی صاحب کی ذہنی نشوونما ہوئی تو دوسری طرف موصوف کا فن آندھرا ہی میں اپنے بام عروج پر پہنچا جیسا کہ انہوں نے اپنی خود نوشت ”غبارِ کارواں“ (مطبوعہ آج کل، دہلی) میں ان الفاظ میں اس کا اعتراف کیا ہے:

”قیام آندھرا کا زمانہ میری شاعری کے عروج کا دور تھا۔ اچھی نظمیں میں نے یہیں کہیں۔ میرے فکر و شعور کو بالیدگی یہیں ملی۔ ترقی پسند ادب سے میں یہیں دوچار ہوا۔ فارسی کی طرف میں یہیں کھنچا تو غزلیات، قصائد اور مکاتیب اسی زمانے میں لکھ ڈالے۔ تقریروں کا شوق مجھے یہیں پیدا ہوا۔ نثر نگاری میں یہیں کرتار ہوا۔ افسانہ نویسی میں نے یہیں شروع کی۔ ڈراموں کو بھی یہیں سمیٹا ہوا چلا تھا۔“

دوسرا سبب یہ کہ تلنگانہ یعنی حیدرآباد علاقے کے تمام مستند نقادوں اور محققوں نے اب تک ساحلی علاقوں (یعنی رائل سیما سے سیماندرات تک) کے اردو شاعروں، ادیبوں اور انجمنوں کی خدمات کو یکسر نظر انداز کر دیا ہے حالانکہ اس علاقے میں زمانہ قدیم سے اردو اور فارسی کا کافی چرچا



رہا ہے۔ آندھرا تلنگانہ سے الگ ہو چکا ہے، اس لئے آندھرا میں اردو زبان و ادب کے ارتقاء پر تحقیق جاری رہے گا۔ ”اڑیسہ میں اردو“ کی طرح اگر ”آندھرا پر دیش میں اردو“ کی تاریخ مرتب کی جائے گی تو اس میں بھی اردو کے خدمت گزار کی حیثیت سے حضرت امجدی کا نام سرفہرست نظر آئے گا۔  
۱۹۵۴ء میں آندھرا سے رخصت ہوتے وقت نجی صاحب اپنی نظم ’آخری جام‘ میں بڑے رقت آمیز لہجے میں کہتے ہیں:

آندھرا کو میں نہ بھولوں گا کبھی      شاعری میری جہاں پرواں چڑھی  
اور جہاں یہ ہمت افزائی ہوئی      اور جس نے کر لیا ہے مجھ کو رام  
السلام اے اہل ویزاگ السلام

دوستو، یارو، محبوبو، ہمدو      آندھرا میں قائم اردو کو رکھو  
آؤ میدانِ عمل میں کچھ کرو      ہے یہی نجی عاصی کا پیام  
السلام اے اہل ویزاگ السلام

خدا کا شکر ہے نجی صاحب کے آندھرا چھوڑنے کے بعد بھی وہاں اردو کا چراغ جل رہا ہے، کئی انجمنیں قائم ہیں جو اردو کے شعرو ادب کی اس عظیم روایت کو آگے بڑھا رہی ہیں۔ وشا کھاپٹم سے اردو کا خالص ادبی رسالہ، ”اصنام شکن“ نکل رہا ہے جس کے مدیر عثمان انجم صاحب بڑے تزک و احتشام کے ساتھ ہر سال کل ہند مشاعرہ اور سیمینار منعقد کرتے رہتے ہیں۔  
تخیقی ادب کے پہلو بہ پہلو ڈرامہ نگاری سے بھی امجدی کو بڑا ذہنی لگاؤ تھا۔ انہوں نے اڑیسہ اور آندھرا میں اردو اسٹیج کو سنوارنے میں سب سے اہم حصہ لیا۔ انہوں نے کٹک، خردہ روڈ، بھدرک، شالی مار، (کلکتہ)، وشا کھاپٹم، کڈپہ وغیرہ مقامات پر آغا حشر کے ڈراموں کے علاوہ خود ان کے لکھے گئے چار ڈرامے اسٹیج کر کے خراج تحسین وصول کیا۔ بعض ڈراموں میں انہوں نے ہدایت کاری کے علاوہ اداکاری بھی کی ہے۔ موسیقی کی دھن بھی وہی نکالتے تھے۔ ان کے بعض اداکاروں کی مادری زبان اڑیا اور تیلگو ہونے کے باوجود ان سے اردو کا صحیح تلفظ ادا کروانا ان کا بہت بڑا کارنامہ اور اردو کی بہت بڑی خدمت کہلا سکتا ہے۔ ان کے ایک دوست شیخ حبیب اللہ نے اپنے مضمون ”امجدی شاعر، ڈرامہ نگار، اداکار، ہدایت کار“ میں لکھا ہے کہ ان کے طبع زاد ڈرامے

”بد نصیب بادشاہ“ خردہ روڈ میں چار بار، بھدرک میں ایک بار اور کٹک میں ایک بار ”کامیاب نکوار“ خردہ روڈ میں ایک بار، ”انصاف کا کوڑا“ خردہ روڈ میں ایک بار، ”کشور کا نسا“ خردہ روڈ، والنیر اور کٹک میں ایک ایک بار اسٹیج ہوا۔ چونکہ یہ تمام ڈرامے آغا حشر کی طرز پر لکھے گئے ہیں، اس لئے ان ڈراموں کے مکالموں میں شامل شدہ اشعار تنقید کے نئے زاویوں کے متقاضی ہیں۔ امجد نجمی کے یہ ڈرامے ہنوز غیر مطبوعہ ہیں۔ ان کے چھپنے کے بعد امجد نجمی کے ڈراموں میں شامل اشعار کی قدر و قیمت پر ادبی حلقوں میں کھل کر گفتگو ہوگی۔ آندھرا میں اردو کا سٹیج سنوارنے میں امجد نجمی نے کیا کیا کردار ادا کیا اور ان کی ہدایت کاری میں کہاں کہاں اردو کے ڈرامے منعقد ہوئے اس پر تحقیق ہونا باقی ہے۔ البتہ وشاکھا پٹنم میں محمد غالب فدائی، الیاس کیفی، رسول معصوم، عبدالوہاب سہیل، صدیق خاں شمیم وغیرہ کے علاوہ بیکل ساہنی (۱۹۳۲ء تا ۲۰۰۸ء) بھی امجد نجمی کے عقیدت مندوں میں شامل تھے۔ بیکل ساہنی کی پیدائش راولپنڈی میں ہوئی۔ ترک وطن کے بعد آندھرا کے ساحلی علاقے میں کچھ دن گزار کر بلند شہر کو وطن ثانی اور جنگ پوری، دہلی کو اپنا آخری مسکن بنایا۔ ان کا شعری مجموعہ ”صدر گنخن“ (۱۹۹۷ء) ادبی حلقوں میں کافی مقبول ہوا۔ راقم الحروف کے نام بیکل ساہنی کا ایک خط ملاحظہ فرمائیے جس سے آندھرا میں اردو ڈراموں کے انعقاد کی بابت امجد نجمی کی سرگرمیوں کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے:

”امجد نجمی صاحب بہت بڑے شاعر تھے۔ بہت بڑے ادیب اور رائٹر تھے۔ ان کی شخصیت کا ایک پہلو تھا ان کی اردو ڈراموں میں دلچسپی۔ جب میں وہاں والنیر میں تھا تو جوان تھا۔ جوش اور ولولہ سے بھرا ہوا۔ لکھنے کا تازہ تازہ شوق ہوا تھا۔ دو ایک ڈرامے لکھے تھے۔ نجمی صاحب کو دکھائے تو انہوں نے پیٹھ تھپتھپائی۔ شاباش دی۔ پھر ریلوے اسٹاف میں ہی سے کچھ ہندوستانی بولنے والے تلنگی لوگوں کو ساتھ لے کر انہوں نے ڈراموں کی ڈائرکشن کی اور یکے بعد دیگرے ریلوے انسٹیٹیوٹ کے اسٹیج پر ان ڈراموں کو پیش کیا۔ ناچیز نے ان میں بطور ایکٹر (ہیرو) بھی کام کیا۔ خیر وہ لمبی داستان ہے۔ ان کے سرٹیفکیٹ وغیرہ بھی میرے پاس ہیں۔ 1952 یا 1953 میں مچھلی پٹنم میں ایک آل انڈیا مشاعرہ ہوا تھا۔ اس میں شرکت کے لئے نجمی صاحب ناچیز کو بھی اپنے ساتھ لے گئے تھے۔ مشاعرہ ریڈیو سے براہ راست براڈکاسٹ ہوا تھا۔“

غرض کہ امجد نجمی جہاں بھی گئے، وہاں اردو کے نئے لکھنے والوں کی ہمت افزائی کرتے رہے۔ فن شاعری کے نکات سے اپنے شاگردوں کو مالا مال کرتے رہے۔ اردو داں اور غیر اردو داں حلقے میں مشاعرہ سننے اور شعر کہنے کا ذوق پیدا کرتے رہے۔ یہی وجہ ہے کہ لوگ انہیں بہت پیار کرتے تھے۔ ان کے انتقال کے بعد بھی ابھی تک لوگ ان کے کارناموں کو فراموش نہیں کر سکے۔ بزم سخن کٹک کے ذریعہ منعقدہ یوم نجمی کی تقریب میں اڑیسہ کے سابق گورنر اکبر علی خاں نے انہیں خراج عقیدت پیش کیا۔ سید مظفر حسین برنی (سابق گورنر ہریانہ) نجمی صاحب کے خاص مداحوں میں سے تھے۔ انہوں نے اپنی مشہور تالیف ”مکاتیب اقبال“ میں ”اقبال کا خط امجد نجمی کے نام“ کو شامل کیا ہے۔ امجد نجمی کے چند عقیدت مندوں مثلاً رثمی کانت راہی، فرحت زیدی جو نپوری، حفیظ اللہ نیول پوری، خالد رحیم، ڈاکٹر مشتاق علی وغیرہ مرحوم کی یادگار کے طور پر اڑیسہ میں ”نجمی اکاڈمی“ نامی ایک ادبی و فلاحی رجسٹرڈ ادارہ قائم کیا جو ابھی تک سرگرم عمل ہے۔ اس کے ذریعہ ہر سال اردو کے علاوہ دوسری زبانوں کے شعراء و ادباء کو بھی نجمی ایوارڈ سے نوازا جاتا ہے۔ یہ ایوارڈ عموماً گورنر اڑیسہ کے علاوہ ہائی کورٹ کے جسٹس کے ہاتھوں دیا جاتا ہے۔ بیرون اڑیسہ کے انعام یافتگان میں شمس الرحمن فروقی، مظہر امام، شانتی رجن بھٹا چاریہ، شفیع مشہدی، آفتاب حسین، شاہدہ نسیم سائیک وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ نجمی صاحب کے مداح شیخ قریش نے اپنے جریدے ”صدائے اڑیسہ“ کا نجمی نمبر شائع کیا جس کا اجراء ڈاکٹر ہرے کرشن مہتاب نے کیا۔ امجد نجمی کے ایک اور قدرداں نور الدین احمد (مرحوم) نے موصوف کے فکر و فن پر The Brightest Heaven نامی انگریزی میں ایک کتاب لکھ ڈالی۔ علاوہ ازیں نور الدین احمد نے ڈاکٹر محمد قمر الدین خان کے زیر نگرانی Western influence on the poetry of Iqbal & Najmi پر تحقیقی مقالہ لکھنے پر انگریزی میں اتکل یونیورسٹی سے ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی۔ اسی طرح ڈاکٹر سمیع الحق کے زیر نگرانی ”امجد نجمی حیات اور کارنامہ“ کے موضوع پر مقالہ لکھنے کے عوض رانچی یونیورسٹی نے ڈاکٹر مسیح اللہ مسیح کو پی ایچ ڈی کی ڈگری سے سرفراز کیا۔ امجد نجمی کا شعری مجموعہ ”جوئے کبکشاں“ اڑیسہ کی تمام یونیورسٹیوں کے ایم۔ اے (اردو) اور مدرسہ ایجوکیشن بورڈ کے ”فاضل اردو“ کے نصاب میں داخل ہے۔



ڈاکٹر نور الدین احمد نے اپنی تصنیف The Brightest Heaven میں امجد نجفی کی شاعری کے نفسیاتی (psychological) اور نیم نفسیاتی (para psychological) پس منظر کی تحلیل کرتے ہوئے موصوف کو ذیل کے دس زاویوں سے دیکھا ہے اور ہر زاویہ میں کھرا پایا ہے:

- Artist (۳) Controller (۲) Preceptor (۱)  
 Telepath (۶) Sympathiser (۵) Resolver (۴)  
 Telekinetic (۹) Telesthetic (۸) Hypnotist (۷)  
 Teleologist (۱۰)

غرض کہ ڈاکٹر نور الدین احمد نے امجد نجفی کے لئے وہی کام کیا ہے جو غالب کے لئے عبدالرحمن بجنوری نے کیا تھا۔ لیکن ان کی مذکورہ کتاب نے انگریزی میں ہونے کی وجہ سے غیر اردو داں طبقے میں نجفی صاحب کو متعارف کرانے کا کارنامہ انجام دیا، لیکن اس سے اردو والے مستفیض نہ ہو سکے۔ اگر یہ کتاب اردو میں لکھی جاتی تو اب تک ادبی حلقوں میں اس کا کافی چرچا ہوا ہوتا۔

زیر نظر کتاب ”کلیات امجد نجفی“ راقم الحروف کی بیس سالہ انتھک کوششوں اور محنتوں کا ثمرہ ہے۔ نجفی صاحب کی چند بیاضیں مجلد شکل میں تھیں اور بعض تخلیقات کاغذ کے پرزوں میں الگ الگ فائلوں کی شکل میں تھیں۔ کچھ کلام رسائل میں بکھرے پڑے تھے تو کچھ کلام مختلف خاندانوں اور غزل گایکوں کے پاس محفوظ تھے۔ ان تمام تخلیقات کو حاصل کر کے حتی الامکان تاریخ وار سجا کر پیش کرنا ایک مشکل امر تھا۔ ”کفر ٹوٹا خدا خدا کر کے“ کے مصداق یہ تمام مرحلے طے ہو گئے اور ”نجیات“ کے بحرِ ذخار میں غواصی کے بعد جو گہرے آبدار ہاتھ آئے وہ آپ کے سامنے گویا ایک تھالی میں سجا دئے گئے ہیں۔ امجد نجفی کی تمام بیاض کھنگالنے کے بعد ہمیں ۱۹۲۰ء کے بعد کا کلام ہی ملا ہے، اس سے پہلے کا نہیں۔ ۱۹۲۰ء تک اردو، فارسی، انگریزی اور اڑیا ان چار زبانوں پر ان کی گرفت مضبوط ہو چکی تھی اور ان زبانوں کے کلاسیکل لٹریچر کا وہ گہرا مطالعہ کر چکے تھے۔ موصوف کا کہنا تھا کہ اڑیا کے شاعر رادھانا تھ رائے اور مھوسودن راؤ سے متاثر ہو کر انہوں نے سب سے پہلے اڑیا زبان میں شاعری شروع کی اور اس کے بعد اردو اور فارسی کی طرف متوجہ ہوئے۔ لیکن ان کی تمام اڑیا نظمیں



تلف ہو گئی ہیں۔ حافظ شمس الدین شمس منیری نے اپنے شعری مجموعہ ”گلاباگ“ میں امجد نجمی کے ایک مصرعے پر اس طرح تفسیر کی تھی:

یوں تو ہیں سب کی نگاہوں میں یہ پیاری آنکھیں

”کوئی دیکھے مری آنکھوں سے تمہاری آنکھیں“

اور حاشیے میں امجد نجمی کو شاعر ازیسہ کے لقب سے یاد کیا تھا۔ نجمی صاحب کی پوری غزل جس کا ایک مصرع مندرجہ بالا شعر کا مصرع ثانی ہے، ان کی کسی بیاض میں موجود نہیں ہے۔ یہ غزل یقیناً موصوف کے ابتدائی دور کی ہوگی جسے انہوں نے تلف کر دیا ہے۔ امجد نجمی کے والد محمد یوسف یوسف کے دوست اور امیر مینائی کے شاگرد سید عبدالعزیز معلم سمبل پوری کے تین خط بنام امجد نجمی راقم کے پاس موجود ہیں۔ ۸ مارچ ۱۹۱۶ء کے ایک خط میں معلم سمبل پوری لکھتے ہیں:

ڈاکٹر امجد خوش رہو۔ میں مورخہ ۲ مارچ کو کھڑگیور سے روانہ ہوا۔ یکم مارچ کی شب شاعرہ منعقد ہوا تھا۔ تمہاری دونوں غزلیں مشاعرہ میں پڑھی گئیں۔ خاتمہ پر تمہارا تذکرہ بھی سنا دیا گیا۔ حاضرین نے تحسین و آفریں بہت کی۔ اس کے بعد مارچ ماہ کے لئے طرح مصرع یہ دیا گیا۔ ”میرے قابو میں میری جاں جو مراد دل ہوتا۔ دل، منزل، محفل، قابل قافیہ، ہوتا ردیف۔ لہذا اطلاعات تحریر ہے مندرجہ بالا مصرع پر بہت جلد غزل لکھ کر کھڑگیور کے پتے پر روانہ کر دینا۔ میں ان شاء اللہ پندرہ بیس تاریخ تک سمبل پور سے روانہ ہو جاؤں گا۔ فقط دعا۔ حکیم سید عبدالعزیز معلم سمبل پوری، پنشن محلہ“ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ امجد نجمی نے ۱۹۱۶ء تک پابندی سے غزل گوئی شروع کر دی تھی۔ ۱۹۲۰ء تک موصوف نے فارسی میں بھی شعر گوئی پر پید طوٹی حاصل کر لیا تھا مگر ۱۹۱۶ء سے ۱۹۲۰ء تک کبھی ہوئی ساری غزلوں کو انہوں نے اپنی بیاض سے نکال دیا تھا جن کی بازیافت اب ممکن نہیں۔

ایک دفعہ ڈاکٹر خلیل الرحمن اعظمی نے راقم الحروف سے کہا تھا کہ محض چند منتخب کلام کی بنیاد پر کسی شاعر کی صحیح طور پر قدر و قیمت متعین نہیں کی جاسکتی بلکہ اس کے لئے اس کی اچھی بری ہر طرح کی تخلیقات کا پیش نظر ہونا ضروری ہے۔ اعظمی صاحب کے ہی مشورے کو پیش نظر رکھتے ہوئے راقم الحروف نے حضرت امجد نجمی کی ہر قسم کی تخلیقات کو اس مجموعے میں شامل کر لیا ہے۔ یوں تو اب تک

بہت سے شاعروں کی کلیات منظر عام پر آچکی ہیں، لیکن ”کلیات جمیل مظہری“ اور ”کلیات امجد نجفی“ صرف یہی دو مجموعے ہیں جو ڈاکٹر خلیل الرحمن اعظمی کی مذکورہ بالا شرائط پر کھرے اترتے ہیں۔ صرف ان دونوں شاعروں کے لئے نیاز فتنپوری جیسے سخت گیر نقاد نے لکھا تھا کہ ان لوگوں نے کبھی ”قدرِ دوم کی تخلیقات لکھی ہی نہیں“۔ امجد نجفی کے کلام میں موضوع، اسلوب اور اظہار بیان کے اعتبار سے جو تنوع پایا جاتا ہے، وہ جمیل مظہری کے سوا کسی دوسرے شاعر کے یہاں نظر نہیں آتا۔ نیاز فتنپوری نے راقم الحروف کے نام اپنے ایک خط میں لکھا تھا کہ ”جناب امجد نجفی کی میں بڑی عزت کرتا ہوں اور اس دور کا سب سے بڑا غزل گو شاعر سمجھتا ہوں“۔ اس خط کی عکسی تصویر ”انشاء کلکتہ کے نیاز فتنپوری نمبر“ میں شامل ہے۔ اگر نیاز فتنپوری جیسے معمارِ ادب موصوف کو اس عہد کا سب سے بڑا شاعر قرار دیتے ہیں تو امجد نجفی کی غزلیہ شاعری میں ضرور کچھ بات ہوگی جس کی وجہ سے انہوں نے اتنا بڑا دعویٰ کیا ہے۔ ”کلیات امجد نجفی“ کے قارئین کرام کو نیاز صاحب کا یہ قول یقیناً دعوتِ فکر و نظر دیتا ہے اور سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ نجفی صاحب کی غزلوں میں وہ کون سا وصف ہے جس نے نیاز صاحب کو اس قدر متاثر کیا تھا۔

امجد نجفی زندگی بھر اڑیسہ اور آندھرا کے ساحلی علاقوں کے علاوہ کہیں اور نہیں گئے۔ یعنی ان کا سفر زیادہ سے زیادہ شمال میں کلکتہ اور جنوب میں کڈپہ تک محدود رہا۔ انہیں دیگر علاقوں کے بڑے ادیبوں سے ملنے کا موقع نہیں ملا۔ پھر بھی انہوں نے تمام کتب و رسائل کا مطالعہ جاری رکھا اور وہ ادب کے بدلتے ہوئے رجحانات سے ہمیشہ باخبر رہے۔

۱۹۵۵ء میں اڑیسہ میں زبردست سیلاب آیا تھا۔ کاٹھ جوڑی ندی کے ”دلانی گھائی نامی بندھ“ کے ٹوٹ جانے سے اڑیسہ کو سخت نقصان پہنچا تھا۔ راقم الحروف نے نجفی صاحب سے پوچھا کہ انہوں نے ”دلانی گھائی“ پر کوئی نظم لکھی کہ نہیں۔ انہوں نے جواب دیا کہ میں نے ”اپنی نظم ”شاعر کا دل“ میں کہا ہے:

ٹوٹنا کوہِ گراں کا جس کے آگے بے وقار

ٹوٹ کر شیشے کا ٹکڑا جس کو کر دے بے قرار

لہذا دلانی گھائی پر اب تک کچھ نہیں لکھا“۔ اس ہیچ مداں نے محسوس کیا کہ جو شاعر کوہ

گراں کے ٹوٹنے پر بے نیازانہ گزر جاتا ہو اور معمولی شیشے کے ٹکڑے کی شکست سے بے قرار ہوا ٹھٹھا ہو، معمولی خلا قانہ صلاحیت کا شاعر ہو ہی نہیں سکتا۔ اس لئے راقم الحروف نے اپنے آپ کو موصوف کے حلقہ تلامذہ میں شامل کر لیا اور ان کے آخری دم تک یہ رشتہ پوری ایمان داری کے ساتھ نباہتا رہا۔

### امجد مجی کی شخصیت:

اردو کے معروف قلم کار اور امجد مجی کے دوست شیخ حبیب اللہ نے مجی صاحب کی جوانی کے کوائف بیان کرتے ہوئے لکھا ہے:

”یہ وہ وقت تھا کہ مجی صاحب کا عالم شباب تھا۔ ہائے کیا چیز تھی جوانی بھی! ترکی کوٹ، سیاہ ٹوپی اور پاجامہ زیب تن کرتے تھے۔ آنکھیں بڑی بڑی، ہونٹ پتلے اور جے ہوئے۔ دبلے پتلے، صحیح معنوں میں شاعر، فیلسوف و مفکر معلوم ہوتے تھے۔ گفتگو میں متانت، شیرینی، سنجیدگی اور خاکساری، اپنی تیزی ادراک، ذکاوت و ہمہ دانی کے اظہار کا شائبہ تک نہیں۔ کہنے لگے میں انگریزی شعراء کے کلام کے انتخاب کی تدوین و ترتیب میں مشغول ہوں اور انگریزی اشعار کے ساتھ ساتھ اردو کے ہم معنی شعر جمع کر رہا ہوں۔ مجھے اس گراں قدر ادبی خدمت سے بڑی مسرت ہوئی۔ دوران گفتگو مجھے معلوم ہو گیا کہ آپ جوہر قابل ہیں۔ میں نے اصرار کیا کہ آپ اپنی تخلیقات جرائد و رسائل میں ارسال کریں۔

بروں آ از نیام خود بروں آ

تو شمشیری ز کام خود بروں آ

اللہ رے بے نیازی! نام و نمود، شہرت حاصل کرنے کا دلولہ تو کجا اس طرف رجحان تک نہ تھا۔ یہی سبب ہے اس کرشمہ سنج، ادا فہم و معجز رقم شخصیت کا ورطہ گم نامی میں پڑے رہنے کا۔ مجی صاحب اقلیم سخن ہی کے مرد میدان نہیں ہیں۔ آپ ایک اچھے انسان بھی ہیں۔ خدا پرست، عبادت گزار، اکثر شعراء کی طرح مے پرست نہیں۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ باعمل اور سراپا جہد مسلسل انسان ہیں۔“

راقم الحروف نے موصوف کو بڑھاپے میں دیکھا۔ فل پینٹ اور فل شرٹ میں ملبوس رہتے

تھے۔ نماز کے پابند تھے۔ ڈاڑھی نہیں تھی۔ ہٹلر جیسی چھوٹی سی مونچھ رکھتے تھے۔ سر کے بال سفید اور



چمک دار تھے۔ بائیں طرف مانگ نکال کر مانگ کے دونوں طرف ان چمک دار بالوں کو کنگھی سے بچھا دیتے تھے۔ تمام دانت گر گئے تھے۔ لیکن مصنوعی دانت لگاتے تھے۔ ناک کھڑی تھی، لیکن نتھنے گول گول تھے۔ آنکھوں میں ہلکا ہلکا موتیا بندھا، لیکن آخری وقت تک انہوں نے قلم نہیں چھوڑا۔

نجفی صاحب سے راقم الحروف کی آخری ملاقات اکتوبر ۱۹۷۱ء میں ہوئی تھی۔ بے حد نحیف و نزار اور ضیق النفس کے شکار معلوم ہوتے تھے۔۔۔ سانس کی تکلیف کی وجہ سے بات کرنے میں بڑی دشواری ہو رہی تھی۔ راقم کے ذہن میں یہ گمان ہی نہیں گذرا تھا کہ اس قدر جلد (یعنی صرف تین مہینوں کے بعد) وہ ہمیشہ کے لئے ہم سے پھٹ جائیں گے۔ سندرگڑھ جیسے دور دراز علاقے میں رہنے کی وجہ سے راقم کو مرحوم کے جنازے میں شرکت کا موقع نہیں ملا۔ راقم کے ذہن میں صرف ان کا یہ شعر گونجتا رہا:

کس درجہ سریلی آوازیں رس گھول رہی تھیں کانوں میں

کیوں بجتے بجتے دیکھو تو دم ٹوٹ گیا شہنائی کا

چھٹیوں میں کٹک آ کر جب راقم نے ان کی تمام تحریروں کو یکجا کیا تو یہ دیکھ کر حیرت کی انتہا نہ رہی کہ زندگی کے آخری تین مہینوں میں شدید علالت کے باوجود مسیح اللہ مسیح کے نام موصوف ہر دو شنبہ کے روز پابندی کے ساتھ مختلف ادبی موضوعات پر انشائیہ نما خطوط لکھتے رہے جو الگ طور پر کتابی شکل میں چھپنے کے لائق ہیں۔ یہ خطوط اسی نوعیت کے تھے جس طرح اس سے قبل عبداللطیف عارف کے نام موصوف کے خطوط ”شاخسار“ میں چھپ کر ادبی حلقوں بے حد مقبول ہوئے تھے۔ جہاں سانس لینے اور بات کرنے میں اس قدر تکلیف ہو رہی ہو وہاں امجد نجفی کا اس قسم کا ادب پارہ پیش کرنا، اس بات پر دال ہے کہ وہ کس طرح ادب جیتے تھے، ادب ہی میں سانس لیتے تھے اور انہوں نے ادب ہی کی آغوش میں دم توڑا تھا۔ اس طرح ان کی شخصیت کا یہ پہلو ہمارے سامنے آتا ہے کہ موصوف از سر تا پا اردو کے ادیب تھے۔ ”اردو“ ہی ان کے لئے سب کچھ تھی۔ گھریار، دھن دولت، اہل خاندان کی اہمیت ان کے نزدیک کچھ نہیں تھی۔ وہ خود بھی اس امر کا اعتراف کرتے تھے۔

موصوف کی شخصیت کا یہ پہلو بھی قابل ذکر ہے کہ ہر چھوٹی بڑی ادبی محفل چاہے وہ بہت

بزامت عہد ہو یا کوئی گھریلو تقریب (مثلاً شادی بیاہ، عقیقہ یا سال گرہ کی چھوٹی سی نشست) دعوت پانے پر ضرور جاتے اور وہاں اس تقریب کے تعلق سے ایک آدھ نظم ضرور سناتے۔ اس نوعیت کی نظموں کو بھی ”کلیات امجد نجمی“ میں تبرکاً شامل کر لیا گیا ہے۔

چونکہ امجد نجمی خود ڈراما نگار، ہدایت کار اور اداکار تھے، اس لئے مشاعروں کی محفلوں میں اپنا کلام تحت اللفظ اس طرح ڈرامائی انداز میں پیش کرتے تھے کہ وہ محفلوں پر چھا جاتے تھے۔ ہم جیسے نوآموزوں کو ہمیشہ اس بات کا اشتیاق رہتا تھا کہ نجمی صاحب اس دفعہ کون سی نئی چیز سنائیں گے، کیوں کہ وہ مشاعروں میں پرانی تخلیق سنانے سے ہمیشہ احتراز کرتے تھے۔

امجد نجمی کے مزاج میں نفاست، سادگی، وضع داری، خوش اخلاقی، منکسر المزاجی، اعلیٰ ظرفی، قناعت پسندی، مہمان نوازی، انسان دوستی، حب الوطنی، اتحاد پسندی، مذہبی رواداری جیسے عناصر کوٹ کوٹ کر بھرے ہوئے تھے اور ان عناصر کا پرتو ان کی پوری شاعری کو منور کرتا ہے۔ ان کا مزاج شروع سے اخیر تک سیکولر رہا۔ ایک اجنبی کے ساتھ نجمی صاحب کا برتاؤ کیسا رہتا تھا، اس کا اندازہ راقم الحروف کے نام صابر ابو ہری کے ایک خط (مورخہ ۱۸ اپریل ۱۹۹۷ء) سے لگ جائے گا۔ خط کا اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

”اسی دوران میں مجھے سرکاری کام سے کنک آنے کا اتفاق ہوا۔ وہاں پہنچتے ہی میں نے نجمی صاحب کی خدمت میں حاضر ہو کر شرفِ ملاقات حاصل کیا۔ میں ان کی شاعرانہ عظمت اور ادبی صلاحیت کا تو پہلے ہی سے قائل تھا، ملنے کے بعد ان کے حسنِ اخلاق، وسیع القلمی اور خوش مزاجی سے بھی بے حد متاثر ہوا۔ آپ نے نہایت گرم جوشی سے مجھ اجنبی کا استقبال کیا گویا آپ کسی دیرینہ ہمد سے مل رہے ہیں۔ دورانِ گفتگو مجھے ان کی ادبی خدمات اور اردو زبان کی ترویج و توسیع کے لئے کی جارہی مساعی کے بارے میں معلومات حاصل کر کے بہت خوشی ہوئی۔ میری رائے میں وہ اعلیٰ پایے کے شاعر، وضع دار انسان اور ہماری گنگا جمنی تہذیب کی جیتی جاگتی تصویر تھے۔ ایسے لوگ اس دور میں خال خال ہی ملتے ہیں۔“

غرض کہ امجد نجمی اپنی وسیع البشرب نی نیز سیکولر مزاج کی وجہ سے جہاں بھی گئے، ہر دل عزیز بنے رہے۔ صوبہ آندھرا میں آندھرا اردو مجلس کی جانب سے انہیں ”نجم الشعراء“ کے خطاب سے

نوازا گیا تھا۔ لیکن زندگی کے آخری ایام میں بھی اڑیسہ کی مختلف ادبی انجمنوں کی طرف سے ”نیشنل“ ”نجمی“ منایا گیا۔ ان کی وفات کے بعد بھی ”نجمی اکاڈمی“ اپنی تقریبات میں موصوف کے کارناموں کی یاد تازہ کرتی رہتی ہے۔ نجمی صاحب کو زندگی بھر اس بات کا افسوس رہا کہ ان کی بیشتر تخلیقات زیور اشاعت سے آراستہ نہ ہو سکیں، جس کی وجہ سے ان کو ادب میں وہ مقام نہیں ملا جس کے وہ مستحق تھے۔ پھر بھی غالب کے اس مصرع کا حوالہ اکثر دیا کرتے تھے:

شہرت شعرم بہ گیتی بعد من خواہد شدن

اس پیشین گوئی کے سچ ہونے میں اب کس کو شک ہو سکتا ہے؟ لیکن غالب کے مذکورہ مصرعے کے ساتھ ساتھ یہ بھی کہا کرتے تھے:

ہمیں کیا جو تربت پہ ملے رہیں گے کہ تربت میں ہم تو اکیلے رہیں گے

امجد نجمی کی شخصیت پر گفتگو کرتے ہوئے ان کے چند ذاتی کوائف پر بھی روشنی ڈالنا قارئین کے لئے دلچسپی سے نہ ہوگی۔ ”صدائے اڑیسہ“ کے نجمی نمبر کے لئے اس کے مدیران ضیاء امجد بن محمد یونس اور شیخ قریش نے بیگم نجمی سے انٹرویو لیا تھا۔ اس انٹرویو سے پتہ چلا کہ نجمی صاحب کو زندگی میں سب سے زیادہ خوشی اس وقت ملی جب ان کا پہلا شعری مجموعہ ”طلوع سحر“ شائع ہوا اور سب سے زیادہ صدمہ اس وقت ہوا جب ان کے دائرہ اگ کے دوست عبدالوہاب سہیل کا انتقال ہوا اور اس وقت بھی ہوا جب ”جوئے کہکشاں“ کی چند کاپیوں کو دیمک چاٹ گئی۔ ان دونوں واقعات سے نجمی صاحب ہفتوں غمگین اور ملول رہے۔ اس انٹرویو سے یہ بھی پتہ چلا کہ گوشت کے تلے ہوئے قتلے، سنگھاڑے اور ارہر کی دال نجمی صاحب کی مرغوب غذا تھی۔

امجد نجمی کی شعری کائنات:

ٹی۔ ایس۔ ایلٹ نے بجا فرمایا تھا کہ شاعری ثقافتی پیداوار (cultural production) ہوا کرتی ہے۔ امجد نجمی کی شاعری پر کن کن ثقافتوں کا اثر پڑا؟ یہ ایک قابل غور مسئلہ ہے۔ موصوف نے انیسویں صدی کے اخیر میں علمی اور مذہبی گھرانے میں آنکھیں کھولیں، جس میں فارسی اور اردو کے شعرو ادب کا خوب چرچا تھا۔ ذرا ہوش سنبھالا تو اپنے آپ کو فارسی اور اردو



کے تقریباً تمام اساتذہ کے دیوانوں اور اسلامی لٹریچر کے خزانوں کے درمیان پایا اور ان کے عمیق مطالعہ کے پہلو بہ پہلو ہندو تہذیب و ثقافت سے بھی کما حقہ آشنائی ہوئی۔ انگریزی حکومت کا دور دورہ تھا اور ہر جگہ انگریزی تعلیم کا چرچا تھا۔ لہذا امجد نجمی نے شیکسپیر سے لے کر دور و کثور یہ کے تمام رومانٹک شاعروں کا بھی مطالعہ کیا۔ اس طرح مشرق اور مغرب دونوں طرح کی ثقافتوں کے ہم آہنگ امتزاج سے امجد نجمی کی شعری کائنات کی تشکیل ہوئی ہے۔ اسی ابتدائی دور میں امجد نجمی نے ”مشرق و مغرب“ کے نام سے ایک کتاب لکھ ڈالی جس میں مشرقی ادب کی گل و بلبل والی شاعری کے خلاف اٹھنے والے اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے متعدد انگریزی اور اردو فارسی کے ہم خیال یا متوازی المعنی اشعار کی مثالیں پیش کی ہیں۔ اس نئے انداز کی کتاب سے اردو میں بین اللسانی تقابلی مطالعہ کی داغ بیل پڑتی ہے۔ (یہ کتاب ہنوز غیر مطبوعہ ہے)۔

امجد نجمی نے اپنے عقوان شباب ہی سے ملکی اور بین الاقوامی سطح پر پھیلے ہوئے انتشار کو قریب سے دیکھا اور عملی طور پر تحریک آزادی میں شریک ہو کر جیل کی ہوا کھائی۔ اپنا تعلیمی سلسلہ منقطع کر دیا، سوراج آشرم میں رہ کر خالص ”گاندھی وادی“ بن گئے بلکہ زندگی کے آخری وقت تک ”گاندھی واد“ ہی رہے۔ ہمیشہ مذہبی رواداری، قومی یک جہتی اور حب الوطنی کے علم بردار رہے۔ موصوف کا سیاسی، سماجی اور ملی شعور ہمیشہ بیدار رہا اور وہ سائنسی ترقی کے مثبت اور منفی دونوں طرح کے اثرات پر قلم چلاتے رہے۔ غرض کہ امجد نجمی کا کل شعری سرمایہ مذکورہ بالا تمام ثقافتی، تہذیبی، ادبی، سماجی اور سیاسی محرکات سے عبارت ہے۔ ان تمام مختلف النوع اثرات کی وجہ سے موصوف کی شعری کائنات کثیر الابعاد (multi-dimensional) بن گئی ہے۔

جنگ آزادی سے متعلق نظمیں:

گاندھی جی کی رہنمائی میں جب ہندوستان بھر میں جنگ آزادی کا شعلہ بھڑکنے لگا، تو ہندوستان کی تقریباً تمام علاقائی زبانوں کے شاعروں نے حب وطنی سے سرشار ولولہ خیز نظمیں لکھیں۔ اڑیا زبان میں پنڈت گوپ بندھوداس نے ستیہ بادی اسکول کی بنا ڈالی جس کے تحت اس نوعیت کی نظمیں لکھی جانے لگیں جو نوجوانوں کے اندر جنگ آزادی کی بابت جذبہ جوش و ولولہ بیدار کر سکے۔ اسی زمانے میں امجد نجمی نے بھی پنڈت گوپ بندھوداس سے متاثر ہو کر اردو اور فارسی میں



نظمیں لکھیں اور انہیں ایک کتابچہ کی شکل میں ”نذر گاندھی“ کے نام سے یکجا کر لیا۔ نذر گاندھی کی تمام نظمیں ”کلیاتِ امجدِ نجفی“ کے ابتدائی حصے میں درج ہیں۔ یوں تو جنگِ آزادی سے متعلق نظمیں کہنے والوں میں برج مومن چکبست لکھنوی، تلوک چند محروم، سیما، جوش، حسرت موہانی، محمد علی جوہر، اشفاق اللہ خاں، حسرت، ظفر علی خاں، اسحق پھیمونڈوی، بیتاب بناری، مہاراج بہادر برق، چندر شیکھر آزاد، رام پرشاد بسمل، فیاض گوالیاری وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں، لیکن امجدِ نجفی غالباً ہندوستان کے واحد شاعر ہیں جنہوں نے فارسی میں بھی نظمیں لکھ کر نوجوانوں کا حوصلہ بڑھایا۔ اس زمانے میں ہندو مسلم دونوں ایک جان دو قالب تھے۔ مسجدوں اور مندروں کے صحنوں میں جلسے ہوا کرتے تھے جن میں سجد و زنا کا فرق مٹ گیا تھا۔ ظاہر ہے کہ اس وقت اڑیسہ میں ہندو مسلم دونوں فارسی زبان سے واقف رہے ہوں گے تبھی تو امجدِ نجفی کی حب الوطنی سے لبریز فارسی شاعری سے دونوں فرقے متاثر ہوتے تھے۔ نجفی صاحب اپنی ایک فارسی نظم میں فرماتے ہیں:

چو پنڈت گوپ بندھو داس آمد از ہجوم ایں جا	صدائے ”مسلم و ہندو کی ہے“ برخاست از دلہا
بر استادہ میان بزم کرد آغازِ تقریرش	حریفان مضطرب گردند و شور افتد بہ محفل ہا
خلاصہ گفت حال اہل مظلومان ”امر تسر“	بہ ایں طرزے کہ رنج و درد پیدا کرد درد دلہا
ازیں باعث کنوں ترک موالات آمدہ لازم	مرو اسکول و کالج نیز ہم بگذر ز کونسل ہا

حافظ کے ایک شعر پر تفسیریں اس طرح کرتے ہیں (۱۹۲۱ء)

در دل حب وطن آخر چہ گویم چو نشست  
ہر کسے گوید کہ نجفی نیز شد گاندھی پرست  
آرے آرے حبِ ملکم ایں چنین کردست مست  
”عقل اگر داند کہ دل در بند زلفش چو خوش ست  
عاقلاں دیوانہ گردند از پے زنجیر ما“

موصوف نے اپنی بہت سی نظموں میں فارسی اور انگریزی مصرعوں پر اردو میں تفسیریں

کر کے ”صنعتِ ذواللسانین“ کا تجربہ کیا ہے۔ مثلاً نظم ”دعوتِ عمل“ (۱۹۲۲ء) میں فرماتے ہیں:

تو وہ دریا ہے کہ تجھ میں ہے ترا گوہر نہاں  
بے خبر سری زنی چوں موج بر ساحل چرا

جو کبھی مٹنے نہ پائے ثبت کرایا نشاں می کشی بر صفحہ ہستی خطِ باطل چرا  
اسی طرح نظم ”میں ہندی ہوں“ (۱۹۲۲ء) میں انگریزی کی ایک لائن پر تضمین کر کے  
فرماتے ہیں:

کو پر نے کہا ہے انگلینڈ کو ”وتھ آل دائی فالت آئی لو دی اشل“  
میں ہندی ہوں بے چین نہ ہو کیوں ہند کی خاطر میرا دل  
امجدجی کے کلام میں عصری آگئی:

عصری آگئی سے مراد شاعر کے گرد و پیش ہونے والے حادثات و واردات کا عرفان  
حاصل کرنا جو شاعر کی تخلیقی ذات کو متزلزل کر دے اور اسے شعر کہنے پر مجبور کر دے۔ عصری آگئی کے  
تحت شاعر کا سیاسی، سماجی، تحرکی ہر قسم کا شعور شامل ہے۔ روحانی، روحانی، اخلاقی اور نقدی شاعری  
کو عصری آگئی پر مبنی شاعری سے الگ رکھا جاسکتا ہے۔ ”گلابائے رنگ رنگ سے ہے زینتِ  
چمن“ کے مصداق امجدجی کا شعری چمنستان مذکورہ بالا تمام اقسام کے پھولوں سے مزین ہے، لیکن  
ہم اس باب میں سب سے پہلے ان کے سیاسی اور سماجی شعور ہی سے گفتگو کا آغاز کریں گے۔

جیسا کہ اس سے قبل کہا گیا ہے، امجدجی نے گاندھی جی سے متاثر ہو کر جنگِ آزادی میں  
عملی طور پر حصہ لیا، قید و بند کی صعوبتیں برداشت کیں اور اس وقت کے دیگر وطن پرست نوجوانوں کی  
طرح اپنا تعلیمی سلسلہ منقطع کر لیا۔ اہل وطن کو آزادی کی اہمیت سمجھاتے ہوئے اپنی  
نظم ”آزادی“ (۱۹۲۰ء) میں فرماتے ہیں:

شورِ آزادی سے ہے لبریز سازِ کائنات  
دے رہا ہے جس کا ہر اک نغمہ پیغامِ حیات  
ہے غلامی ظلمتِ شب اور آزادی سحر  
تیرگی افزا وہ اوریہ روشنی سے خوب تر

نظم ”اٹھ“ میں اہل وطن کو پیغامِ بیداری دیتے ہوئے فرماتے ہیں:

اٹھ کہ خورشیدِ آسماں پر جلوہ افشاں ہو گیا  
اٹھ کہ گویا تیری بیداری کا سماں ہو گیا  
اٹھ کہ پہنچا چاہتے ہیں غیر منزل کے قریب  
تو بدلتا ہے ابھی تک کروٹیں اسے بد نصیب

اٹھ کہ تیرے ہاتھ میں ایقان کی شمشیر ہے تو اگر چاہے تو یہ دنیا ترا نچیر ہے  
 اٹھ کہ بے ذوق عمل یہ تیغ بھی بے کار ہے  
 تو بھی تیری زندگی بھی نقش بر دیوار ہے  
 نظم ”افکار پریشاں“ میں اس وقت کے حالات کا نقشہ کھینچتے ہوئے فرماتے ہیں:

یہ عروج دولتِ قیصری، یہ شکوہ شانِ سکندری  
 کہ یہاں تو خونِ غریب سے ہے تپش میں نبض تو نگری  
 وہی خواجگی، وہی خسروی، وہی رنگ و نسل کی برتری  
 یہی ہے تمدنِ مغربی کوئی مجھ سے سن لے کھری کھری

والٹیر میں ”وطن“ نامی ایک ہوٹل کے جشنِ افتتاح کی تقریب میں نجفی صاحب نے ایک  
 طویل مثنوی بہ عنوان ”وطن“ لکھی ہے جس میں ان کا سماجی اور سیاسی شعور اپنے عروج پر نظر آتا  
 ہے۔ پوری مثنوی پانچ حصوں میں منقسم ہے۔ نظم کلاسیکل صنفِ سخن ”ساقی نامہ“ کی طرز پر لکھی گئی  
 ہے۔ پہلے حصے کا آغاز اس طرح ہوتا ہے:

پلا ساقیا مجھ کو ایسی شراب  
 سلامت ترے میکدے کا بھرم  
 لگائے تخیل مرا ایسی جست  
 قلم اور کاغذ بھی ہو جائیں مست  
 تخیل پہ چھا جائے جس سے شباب  
 کہیں رکنے پائے نہ میرا قلم

اس کے بعد ہوٹل ”وطن“ کا تفصیلی بیان کرتے ہوئے پہلے باب کا اختتام ان الفاظ میں  
 کرتے ہیں:

یہ صحبت، یہ احباب قائم رہیں یہ جلسے، یہ ہنگامے دائم رہیں

دوسرے باب میں اپنے وطن یعنی سرزمینِ ہند کی خوبیوں کی بڑے خوبصورت انداز میں  
 یوں بیان کرتے ہیں:

جہاں کی زمیں رشکِ خلدِ بریں، جہاں ماہ و پروں کی خم ہے جہیں، جہاں کے جبل ہم سر  
 کوہِ طور، جہاں کے بیاباں خیابانِ نور، جہاں کی ہر اک رود ہے رودِ نیل، جہاں کی ہر اک نہر ہے  
 سسبیل، جہاں کا ہے پانی شرابِ طہور، جہاں کی فضا گویا آغوشِ حور، جہاں کا تمدن قدیم و



کہیں جہاں عام ہے علم و تہذیب و فن، جہاں کے لئے وقف ہے جان و تن، وہ کیا ہے وطن ہے وطن ہے وطن۔

اس نظم کے تیسرے اور چوتھے باب میں شاعر کا سماجی شعور اپنے عروج پر نظر آتا ہے۔ تیسرے باب میں انگریزوں کا ظلم و استبداد اور اہل وطن کی مظلوک حالی کا ذکر ہے جبکہ چوتھے باب میں اہل وطن کے درمیان باہمی نفاق کا شکوہ ہے۔

فرماتے ہیں

مسلمان ہندو کے جھگڑے جہاں  
یہ میں میں یہ تو تو کے رگڑے جہاں  
جہاں ہندی اردو کی ہے نوک جھونک  
کہ میں تجھ کو کانٹوں تو تو مجھ کو بھونک  
جہاں سنی و شیعہ میں بیر ہو  
وہاں دین و دنیا کی کیا خیر ہو

☆☆☆

جہاں کا ہری اور جہاں کا خدا  
یہ اس سے جدا ہے وہ اس سے جدا  
☆☆☆

جہاں فرقہ آرائیوں کا ہے راج  
ہر اک چاہتا ہے کہ لیڈر بنے  
ہمارے گلے میں ہماری ہی پھانس  
نظم کے آخری باب (یعنی پانچویں باب) میں ساقی سے یہ درخواست کرتے ہیں کہ  
وطن پر ہو تیرا وہ لطفِ عظیم  
کہ جس سے کئے یہ عذابِ الیم  
وطن پر تو برسا وہ ہر مطہر  
کہ بنے لگے ہر طرف جوئے شیر  
وطن میں چلے کوئی بادِ بہار  
اسیروں کو مدت سے ہے انتظار

☆

وطن کی مصیبت کو تو دور کر  
اے اپنے جلوں سے معمور کر  
ہو جلدی مداوائے زخمِ جگر  
ہوں باہم دگر مل کے شیر و شکر

سب ارباب محفل کریں اس پہ صاد

دعا ہے یہ نجی کی آئین باد

غرض کہ امجد نجی کی نظم ”وطن“ ان کے سیاسی، سماجی، معاشی، قومی و وطنی شعور کی مکمل طور

پر آئینہ دار ہے۔

چونکہ گاندھی جی سے نجی صاحب کا جذباتی لگاؤ تھا، اس لئے ان کے قتل ناگہانی سے

نفسیاتی طور پر بے حد متاثر ہوئے۔ اس لئے نظم ”آہ گاندھی“ میں فرماتے ہیں۔

شرم کر تو شرم کر اے تیرہ دل ہندوستان تیرے دل میں ہے ابھی تک اتنی غداری نہاں

اتنی کینہ پروری، یہ سرکشی، بدنیتی پھیر دی انسانیت کے حلق پر تو نے چھری

چلتے چلتے رک نہ جائے دیکھ تیرا کارواں ہوش میں آ، ہوش میں آ، اب بھی اے ہندوستان

اس طرح گاندھی جی کی پہلی برسی پر کہتے ہیں:

روح کب نکلی جسم لاغر سے قطرہ جا کر ملا سمندر سے

تو نے گویا اے اماں بخشی مار کر عمر جاوداں بخشی

موت کیا؟ یعنی انتقال مکاں غیر ممنون روزگار و زماں

کس کو دنیا میں ہے دوام و ثبات سچ یہ ہے موت ہی ہے اصل حیات

خون اس کا نہ رائگاں ہوگا

ہاں مگر زہد داستاں ہوگا

جب ۱۹۵۳ء میں ہلاری اوتزنگ نے پہلی بار ایورسٹ پر قدم رکھا، امجد نجی نے اپنی

نظم ”فتح ایورسٹ“ میں اس طرح اپنے رد عمل کا اظہار کیا:

تم نے اے دوستو! پرچم یہ کہاں گاڑ دیا؟ واہ کیا خوب، ہمالہ پہ نشاں گاڑ دیا

کام دھرتی کا نہ کر کے اڑے آکاش پہ تم اور ہوئی جاتی ہے دھرتی یہاں پاتال میں گم

فتح ایورسٹ کو سو بار تو کر سکتے ہو قدم اپنے کبھی دھرتی پہ بھی دھر سکتے ہو؟

اس کے بعد شاعر جدید انسان کی گمراہی، تیرگی، بے راہ روی اور کج نظری کا ذکر کرتے

ہوئے کہتا ہے کہ روشنی اتنی تیز ہوئی کہ اب یہ سمجھنے لگی ہے۔ امن اور آتش اب وہم و خیال بن چکا

ہے۔ زیر دستوں کی دہائی پہ عدالت خاموش رہتی ہے۔ اہل ستم کے ظلم پر سیاست خاموش ہے۔ جو دین اخوت کا اصول نہ سکھائے اسے پس پشت ڈال دینا چاہیے کہ یہ بالکل فضول ہے۔ اخیر میں نظم اس طرح اختتام پذیر ہوتی ہے:

تا کجا کھاؤ گے تہذیب و تمدن کا فریب؟ اور بھی یہ لئے جاتے ہیں تمہیں سوئے نشیب  
فتح کوہ ستم و جور کو کرتے اے کاش قدم اپنے کبھی دھرتی پہ بھی دھرتی اے کاش  
لیکن امجد نجمی کی یہ ذہنی کیفیت زیادہ دنوں تک برقرار نہیں رہتی۔ جب انسان خلائی سفر  
انجام دینے میں کامیاب ہو جاتا ہے تو موصوف کا ذہن ایک نئی قسم کے رومان سے دو چار ہوتا  
ہے۔ لہذا نظم ”مون راکٹ“ میں فرماتے ہیں:

کون سا چاند ہے وہ، کون سے وہ تارے ہیں جن کی حرکات سے وابستہ ہے تقدیر بشر  
آج انسان ہے تقدیر فلک کا مختار کتنی خوش بخت ہے، خوش کام ہے تدبیر بشر  
فاتح اعظم (۱۹۶۱ء) اور ولیم ٹیٹا (۱۹۶۳ء) بھی خلائی سفر کے تعلق سے اسی نوعیت کی دو  
اور نظمیں ہیں۔ امجد نجمی کو اس بات کا ہمیشہ افسوس رہا کہ اس بابت اہل مغرب اس قدر آگے کیوں  
بڑھ گئے اور ہم اہل مشرق کیوں پیچھے پڑے رہے۔ ان کی غزلوں اور نظموں میں جا بجا ان کے اسی  
احساس کی عکاسی نظر آتی ہے۔ چند اشعار ملاحظہ فرمائیے:

زندہ قوموں کا ہوتا ہے یہ حوصلہ، حوصلہ تو نہیں بلکہ ہے معجزہ  
ان کی دنیا خلاؤں میں اڑتی رہی، اپنی دنیا یہاں رہی تکتی ہی رہی

☆☆☆

اک ہم ہیں جن کو چنا بھی آیا نہیں اب تک دھرتی پر  
اک وہ ہیں جن کو لے اڑتا ہے شوق فلک پیکاری کا  
اسی طرح نظم ”ساقی“ میں فرماتے ہیں:

کمندیں انجم و مہتاب پر ڈالی ہیں اوروں نے  
نگاہ شوق اپنی ہے ابھی تک نارسا ساقی

”تسخیر قمر“ سے متعلق اظہار خیال کرتے ہوئے خلائی سفر کے مستقبل کے بارے میں یوں پیشین گوئی



کرتے ہیں:

سفر میرا یونہی جاری رہے گا آخری دن تک  
یہ پہلا مرحلہ تھا چاند کو جو روند آیا ہوں  
آج سائنس داں جو خلا میں مستقر بنانے کی کوشش کر رہے ہیں، گویا امجد نجی کے اسی شعر  
کی عملی تفسیر پیش کرتے ہیں۔ اسی طرح نجی صاحب نے اپنی نظم ”ابھی“ (۱۹۵۵ء) کے ذیل کے  
بند میں:

ابھی اداؤں میں ہے اور اک ادا باقی      ابھی ہے ”عقل“ کا اک رقص شعلہ زبا باقی  
ابھی ہے ”جنگِ خلائی“ کا تجربہ باقی      ابھی کسی کو نہیں ہے سکونِ قلب و جگر  
جس ”جنگِ خلائی“ (Space War) کی طرف اشارہ کیا تھا، آج کی عالمی سیاست اسی کی  
طرف بڑھتی ہوئی نظر آتی ہے۔

خلا میں پرواز کرنے کے باوجود جدید انسان بے بس، بے کس اور بے حس ہو گیا ہے۔ اسی سچائی کو  
شاعر نے اپنی نظم ”بے بال و پری“ میں ان الفاظ میں پیش کیا ہے:

غنجہ دل مرا اب تک نہ کھلا  
مری پرواز کا مجھ کو نہ ملا کوئی صلہ  
ہوں ابھی تک وہی واماندہ راہ  
وہی آوارگی ذوقِ نگاہ  
اور وہی دربدری باقی ہے  
چرخِ پراڑ کے بھی بے بال و پری باقی ہے  
کھل گئی آنکھ تو کیا بے بصری باقی ہے

امجد نجی کی عصری آگہی کا ذکر چلا ہے، تو راقم الحروف چند اور باتوں کی طرف اشارہ کرنا  
ضروری سمجھتا ہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد، محمد علی جناح، پنڈت جواہر لعل نہرو جیسے لیڈروں کے سانچے  
ارتحال پر موصوف کی نظمیں نہایت موثر ہیں اور ان رہنماؤں کے ساتھ شاعر کے جذباتی لگاؤ کا پتہ  
دیتی ہیں۔ ہندوستان کی تقسیم کی وجہ سے نجی صاحب کو گاندھی جی کی طرح بے حد قلق ہوا۔ پھر بھی

انہوں نے لکھا:

ہونے والی بات جو تھی آخرش ہو کر رہی ہند کی تقسیم کا ہر وقت تو چرچا نہ کر  
رہنما ہی جبکہ ہزارے پہ راضی ہو گئے خواہ مخواہ اس مسئلے پر ان سے تو الجھنا نہ کر  
ان کے جذبے پاک تھے اور ان کی نیت صاف تھی گردشِ افلاک کا کر، ان کا تو شکوا نہ کر  
(نظم - تقسیم)

موصوف کی وطن دوستی، جذباتی ہم آہنگی اور قومی یک جہتی کا اندازہ ان چند اشعار سے بھی  
لگایا جاسکتا ہے جن میں شاعر نے مسلم ہندوستان کو چند اہم اور مفید مشوروں سے نوازا ہے:

اے مسلم ہندوستان اپنے وطن کا ساتھ دے تو جس چمن کا ہے صغیر آس چمن کا ساتھ دے  
حق کے لئے پھر کر ہپا ہنگامہ منصور کو حب وطن میں ڈوب کر دارورسن کا ساتھ دے  
کوہِ ہمالہ سے یہی رہ رہ کے آتی ہے صدا تو موجِ مضطر کی طرح گنگ و جمن کا ساتھ دے  
پھر رشتہ زہر میں تسبیح کے دانے پرو اے شیخِ عزالت سے نکل اور برہمن کا ساتھ دے  
ظاہر ہے کہ ان مشوروں کی اہمیت اکیسویں صدی میں اور بڑھ گئی ہے۔ مسلمانوں میں  
بہمی تفرقہ ڈالنے والی طاقتوں کے خلاف انہوں نے ایک بہت ہی خوبصورت نظم ”ابلیس کی کہانی  
ابلیس کی زبانی“ لکھی ہے۔ اس نظم کا اختتام اس طرح ہوتا ہے:

بہ طرزِ نو مسلمانوں کو پھر پیغام ہے میرا لڑاؤں گا انہیں، آخر لڑانا کام ہے میرا  
یہ دیوبندی، وہ مرزائی، یہ نجدی، وہ رضا خانی یہیں تک رہ گئی لے دے کے اب ساری مسلمانی  
نہیں چنے کا اب جادو کسی کے قول کا مجھ پر  
ہوا ہے اور نہ ہوگا کچھ اثر لاحول کا مجھ پر

یوں تو چینی جارحیت (۱۹۶۲ء) کے تعلق سے اردو کے شعراء (بشمول امجد نجفی) نے  
کثرت سے احتجاجی نظمیں لکھی ہیں، لیکن سوائے امجد نجفی کے، اردو کے کسی دوسرے شاعر نے فتح  
گوا (۱۹۶۱ء) پر کچھ نہیں لکھا۔ نظم ”فتح گوا پر“ کے ذیل کے دو شعر ملاحظہ فرمائیے جن سے شاعر کا  
سیاسی شعور بامِ عروج پر درخشاں نظر آتا ہے۔

پر تنگیزوں کی فریاد ہے بے سبب، گواہانِ مظلوم ہو گئے فتح اب  
 گڑ گیا ہے جہاں، اڑ رہا ہے جہاں آج بھارت کے فتح و ظفر کا نشان  
 کوئی کرتا رہے کتنی بھی سرکشی، سب سے ہم چاہتے ہیں مگر دوستی  
 ہم کو چھیڑے گا جو، منہ کی کھائے گا وہ، چواین لائی ہو یا صدرِ ایوب خاں  
 کلیاتِ امجدِ غنجدی میں ”یومِ آزادی“ کی تقریب کے سلسلے کی آٹھ نظمیں شامل ہیں۔ جنگِ  
 آزادی کے سلسلے میں ہمارے اہل وطن نے جو سنہرے خواب بنے تھے، حصولِ آزادی کے بعد وہ  
 سب چکنا چور ہو گئے اور فیض جیسے شاعر کو ”یہ داغ داغ اُجالا یہ شبِ گزیدہ سحر“ کہنا پڑا۔ امجدِ غنجدی اپنی  
 نظم ”آزادی کا دوسرا سال“ (۱۹۴۹ء) میں اس وقت کے سماجی حالات کی عکاسی ان الفاظ میں  
 کرتے ہیں:

تم بھی اب آزاد ہو اور ہم بھی اب آزاد ہیں لیکن آزادی کے ہاتھوں کس قدر برباد ہیں  
 قحط سالی دیکھیے، رشوت ستانی دیکھیے دیکھیے اجناس و اشیاء کی گرانی دیکھیے  
 چور بازاری کا اتنا ہو گیا بازار گرم جس کے آگے حکمران بھی پڑ گئے اک بار نرم  
 اس سلسلے کی آخری نظم ”آزادی کا چھبیسواں سال“ ہے جو ۱۵ اگست ۱۹۷۳ء کو کہی گئی  
 تھی۔ اس نظم میں وقت سے ہر طرح کے شکوہ شکایت کے باوجود شاعر مستقبل میں امید کا دامن ہاتھ  
 سے نہیں چھوڑتا، بلکہ ایک خوش آئند امیدِ فردا کی بنا پر جشنِ یومِ آزادی منانا چاہتا ہے۔ مذکورہ نظم کا یہ  
 اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

ہو مبارک تمہیں آزادی کے چھبیس برس آج کی صبح ہے اک صبحِ درخشاں یارو  
 دل کے جو داغ ہیں رہ رہ کے مہک اٹھتے ہیں ہے یہی اپنے لئے جشنِ چراغاں یارو  
 ہائے اس جوشِ بہاراں میں تہی دامانی خون کیوں روئے نہ یہ دیدہ گریاں یارو  
 شبِ مہتاب کا کچھ لطف نہ آنے پایا چھپ گیا جا کے کہن میں مہرِ تاباں یارو  
 دیکھیں پھر ہوتی ہے کب مزرعِ امید ہری دیکھیں پھر برے گا کب اب بہاراں یارو  
 جتنے شکوے کیے نجی نے وہ سب سچ ہیں مگر  
 پھر بھی آزادی پہ ہم آج ہیں نازاں یارو



ڈاکٹر خلیل الرحمن اعظمی نے امجد نجمی کی نظموں سے متعلق بجا فرمایا ہے کہ ان میں ”تازگی اور شگفتگی کے ساتھ ساتھ اپنے دیس کی مٹی کی سوندھی مہک اور ہندوستانی تہذیب کا سنگار ملتا ہے۔“ اپنے وطن کے چپے چپے سے نجمی صاحب کو پیار تھا۔ خصوصاً اپنے مولد اڑیسہ کے فطری مناظر، تہذیب و ثقافت نیز تاریخ و تمدن کی عکاسی ان کی شاعری میں بدرجہ اتم پائی جاتی ہے۔ ان کی متعدد نظمیں انی کٹ، ہیرا کوڈ، قلعہ کلنک، چلیکا، شام تلمسی پور، ۶۰ء کا سیلاب اڑیسہ میں بطور مثال پیش کی جاسکتی ہیں۔ موصوف نے ”کلنگا ہمارا“ نامی اڑیسہ کے تعلق سے ایک ترانہ لکھا ہے جسے اڑیسہ میں اردو تقریبات کے آغاز میں اسی طرح پڑھا جاتا ہے جس طرح یہاں کی اڑیا تقریبات اڑیا ترانہ ”بندے اتکل جننی“ سے شروع ہوتی ہیں۔ ”کلنگا ہمارا“ کا پہلا بند مل حظہ فرمائیے:

جگر ٹکڑے ٹکڑے تو دل پارہ پارہ      محبت میں جس کی ہے سب کچھ گوارا  
ہماری امیدوں کا جو ہے سہارا      جو سنسار میں ہم کو ہے سب سے پیارا  
وہ اتکل، اڑیسہ، کلنگا ہمارا

امجد نجمی کے تتبع میں اڑیسہ کے بہت سے شعراء نے اسی قسم کے ترانے لکھے ہیں۔ اولیت اور مقبولیت کا سہرا بہر حال امجد نجمی کے سر جاتا ہے۔

امجد نجمی دراصل جگر، جوش، فراق، حنیف جالندھری، آنند نرائن ملا، عندلیب شادانی، افسر میرٹھی، ساغر نظامی اور جمیل مظہری کے ہم عصر ہیں۔ ان تمام شعراء کی پیدائش ۱۸۸۰ء سے لے کر ۱۹۰۵ء تک، انہی پندرہ سال کے درمیان ہوئی تھی۔ اس دور کے بعد تقریباً تمام ترقی پسند شعراء اور حلقہ ارباب کے شعراء آئندہ پندرہ سال یعنی ۱۹۰۵ء اور ۱۹۲۰ء کے درمیان پیدا ہوئے۔ یہاں یہ بات قابل توجہ ہے کہ ترقی پسندوں اور حلقہ ارباب ذوق سے لے کر جدید یوں تک سب نے نظم معر اور آزاد نظم کے فارم کو اپنا حاوی وسیلہ اظہار کے طور پر قبول کیا، جبکہ امجد نجمی کے معاصرین میں سے (سوائے امجد نجمی) کسی اور نے ان اصناف کو قبول نہیں کیا۔ اس بات سے نجمی صاحب کی وسیع النظری، وسیع القسی اور وسیع الشری ثابت ہوتی ہے۔

”کلیات امجد نجمی“ میں ”نظم معر“ کی ٹلنک پر تین نظمیں یہ عنوان دیواریار (۱۹۵۱ء)، جشن صد سالہ (۱۹۵۷ء)، امیدوں کا چراغ (۱۹۵۷ء) اور ”آزاد نظم“ کی ٹلنک پر پچیس

نظمیں، نیز ”نثری نظم“ کی ٹلنک پر ایک نظم، یہ عنوان آتشیں ناگ (۱۹۶۳ء) شامل ہیں۔ لفظیات، اسلوب اور موضوع کے اعتبار سے یہ تمام نظمیں اپنی انفرادیت رکھتی ہیں اور شاعر کے شخصی تجربات پر مبنی ہونے کی وجہ سے ان نظموں میں رنگارنگی اور بولکھونی بہ درجہ اتم پائی جاتی ہے۔ ”جوئے کہکشاں“ میں شامل امجد نجمی کی نظموں سے متعلق ڈاکٹر خلیل الرحمن اعظمی کا خیال ہے کہ ”پیا سا، روشنی کم ہے، ہوٹل میں ہو، روح تشنہ کام ہے، جرم و سزا، مرثیے جیسی نظمیں ہر اعتبار سے ذہن پر نقش چھوڑتی ہیں“۔ یہ تمام نظمیں آزاد نظم کے فارم میں ہیں اور ان نظموں کی لفظیات موصوف کی پابند نظموں کی لفظیات سے بالکل الگ تھلگ اور جدید شاعری کے دور کی لفظیات سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہیں۔ ۱۹۶۰ء کے بعد کہی گئی امجد نجمی کی آزاد نظموں میں جو تنوع پایا جاتا ہے، وہ نئی نسل کے کسی جدید شاعر کے یہاں پایا نہیں جاتا۔ اسی دور میں انہوں نے کئی ذو معنوی (Allegorical) نظمیں (مثلاً ہوٹل میں ہو، آتشیں ناگ وغیرہ)، لکھی ہیں جن کی علامتی معنویت کئی ذہنی سطحوں پر پھیلی نظر آتی ہیں۔

اقبال اور جوش دونوں نجمی صاحب کے بہت پسندیدہ شاعر تھے۔ موصوف اقبال کو اس لئے پسند کرتے تھے کہ ان کا رجائی آہنگ اور قدیم شاعری کی لفظیات کو نئی معنویت عطا کرنے کا انوکھا انداز انہیں بہت عزیز تھا۔ غالباً ”اقبال کے رجائی آہنگ“ سے متاثر ہو کر نظم ”تعارف“ میں فرمایا:

خستگی، واماندگی، بیچارگی،،،، دوں ہمتی تو لنت میں میرے یہ الفاظ پاسکتا نہیں  
تیز گامی، سخت کوشی، تاب و تب، سچی دوام دل مال اندیش میرا، آنکھ میری دور ہیں  
وہ جوش کے بے بے ڈکشن کے بہت زیادہ قائل تھے، کیوں کہ ان کا ذخیرہ الفاظ نہ ان سے قبل کے کسی شاعر کے یہاں نظر آتا ہے، نہ ان کے کسی دوسرے ہم عصر شاعر کے یہاں۔

اقبال اور امجد نجمی دونوں اپنی شاعری میں کچھ نہ کچھ پیغام دینا چاہتے ہیں، لیکن اقبال اس کے لئے فلسفہ خودی کا سہارا لیتے ہیں، جبکہ نجمی صاحب کے یہاں کوئی منظم فلسفہ نہیں، بلکہ وہی فلسفہ ہوتا ہے جسے وہ یا تو زندگی کے مختلف تلخ و شیریں واقعات سے اخذ کرتے ہیں یا فارسی و اردو کے اساتذہ کے کلام میں استعمال شدہ فلسفہ تصوف کا تصرف کرتے ہیں۔

جوش کی شاعری میں گھن گرج ہے، جبکہ امجد نجمی کے یہاں جمیل مظہری کی طرح دھیماپن ہوتا ہے۔ ۱۹۶۰ء کے بعد تو نجمی صاحب کی نظموں کی لفظیات میں ایک زبردست بدلاؤ پیدا ہوا ہے جو نہ صرف یہ کہ ان کے اس سے پہلے کے رویہ سے مختلف ہے، بلکہ بہت سے جدید شاعروں کی طرز بیان کو پیچھے چھوڑ جاتا ہے۔

اب آئیے، حضرت امجد نجمی کی غزلیات کی طرف۔ موصوف کے بہت ہی ابتدائی دور کا چونکا دینے والا شعر ملاحظہ فرمائیے:

ہم خاک بھی ہوئے تو اڑے آسمان تک  
دیکھے کوئی دماغ ہمارے غبار کا

اسی ایک شعر سے آپ کو اندازہ لگ گیا ہوگا کہ شروع ہی سے امجد نجمی کی شاعری میں روایتی انداز سے ہٹ کر کچھ نئی بات کہنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ ایک طرف ان کی غزلیہ شاعری کی جڑیں فارسی اور اردو کی عظیم روایت کی سر زمین میں پیوست نظر آتی ہیں تو دوسری طرف اس کی شاخیں جدید فکر و شعور کے کھلے آسمان سے باتیں کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ ایک طرف سادگی میں ہر کاری کی عمدہ مثالیں پیش کرتے ہوئے ضرب المثل اور بر محل اشعار کہلانے کے لائق اشعار ملتے ہیں تو دوسری طرف تہہ در تہہ معنویت لئے ہوئے علامت پسند اور پیکری اشعار بھی کثرت سے نظر آتے ہیں۔ ایک طرف اخلاقی شاعری ہے تو دوسری طرف بشر دوستی (Humanism) پر مبنی شاعری۔ ایک طرف قنوطیت ہے تو دوسری طرف رجائیت کی جانب مراجعت۔ کئی اشعار ایسے ہیں جو انسانی نفسیات کو بہت ہی قریب سے دیکھنے کے نتائج معلوم ہوتے ہیں۔ غرض کہ امجد نجمی کی غزلیں بہت ساری مختلف النوع کیفیات سے مرکب ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

سادگی میں ہر کاری:

تم اپنی دشمنی کا راگ چھیڑو	میں گاتا ہوں محبت کے ترانے
وفا سے اور نہ ترک وفا سے آپ ہیں خوش	مجھے بتائیے پھر آپ کی خوشی کیا ہے؟
جن کا ہم انتظار کرتے ہیں	وہ ابھی تک سنگار کرتے ہیں
مرنے والے مر چکے طے کر کے اپنی منزلیں	جینے والو اب تمہاری زندگی خطرے میں ہے



نہجی بتاؤ مجھ کو کوئی ایسا گلستاں  
میری خوشی یہی ہے مجھے تیرا غم ملے  
علامت پسندی:

جس گلستاں میں شاخ ہمیشہ ہری رہی  
تیرا ہی غم ادا کرے میری خوشی کا حق

الٹ کر رہ گیا جب تختہ گل

صبا آئی ہے تب جھولا جھلانے



کانٹوں کو چھیننے کا بھی یہاں اختیار ہے جب ہے چمن میں پھولوں کو جلوہ دی کا حق  
تجھ کو رہنا ہے جب باغ کے درمیاں شاخ در شاخ تعمیر کر آشیاں  
اس کی پروا نہ کر کیوں کہ از ابتدا برق کو شاخ سے دشمنی ہی رہی  
پیکر تراشی:

ہماری موج دودِ آہ سے واقف نہیں دنیا  
اے بحرِ حسن اور بھی موتی بکھیر دے  
ماورائے قیدِ رنگ و بو ہے امکانِ نگاہ  
اخلاقی شاعری:

مثال بوئے گل اس کو پریشاں کر کے چھوڑیں گے  
دامنِ مری نگاہ کا اب تک بھرا نہیں  
دامنِ صحرا میں حسنِ گلستاں پاتا ہوں میں

تجھ سے کسی کا ہو نہ بھلا تو برا نہ کر

تریاق بن سکے نہ اگر، زہر بن نہ تو



تو حسن بن کے چمک یا شباب بن کے چمک  
برسنا ہے تو برس بارشِ کرم بن کر  
اخلاصِ عبادت کی ترغیب:

تو غم زدوں کا دلی اضطراب بن کے چمک  
کسی کے سر پہ نہ برقِ عذاب بن کے چمک

پڑھنی ہو صدقِ دل سے جو تجھ کو نمازِ عشق

تو سب سے پہلے آبِ ندامت سے کرو وضو



سجدے نمود کے ہیں، عبادتِ نمائشی

ہم سے ادا ہوا نہ تری بندگی کا حق

پیغام عزم و عمل:

تو اس کو پھونک دے بن کر عمل کی چنگاری کہ تیرے آگے یہ دنیا ہے تودہ بارود

☆

کچھ طور سے مخصوص نہیں ہوتی تجلی

جو چیز یہاں چاہیے وہ عزم نظر ہے

بشر دوستی:

مجھ کو نہ شمس کی نہ قمر کی تلاش ہے

دنیاۓ آب و گل میں بشر کی تلاش ہے

ڈراما کی انداز:

یہ چاک گریباں، یہ آشفستہ حالی، یہ جوش جنوں، یہ پریشاں مزاجی

میں دیوانہ اس کو سمجھتا ہوں نجی جو قائل نہیں میری دیوانگی کا

فلسفہ تصوف:

میری ہستی ہے نیستی میری

اور میرا وجود میرا عدم

☆

سب دیکھتے ہیں حسنِ دلاویز کو تیرے

میں حسن میں اک شانِ خدادیکھ رہا ہوں

☆

ہمہ از دست سمجھ اس کو نجی یا ہمہ اوست

سوا خدا کے یہاں جو ہے وہ ہے لا موجود

☆

عصیاں کو میرے غفو و کرم کی ہے جستجو

رحمت کو میرے دامنِ ترکی تلاش ہے

☆

مان لیا میں نے یہ، تنگ ہے میرا وجود

تیری مشیت تھی یہ، میری خطا کچھ نہیں

☆

مجھے دیا بھی ہو کیونکر نہ حرم کی طرح پیارا

تو یہاں بھی جلوہ آرا، تو وہاں بھی جلوہ آرا

چشمِ بینا کے لئے ہے حسنِ معراجِ نظر اس کے آگے اور کیا ہے میں بتا سکتا نہیں  
فلسفہٴ جبر و قدر:

کوئی چیز بھی ہے قسمت، کوئی شے بھی ہے مقدر  
ایک حد تک ہے تمہیں بھی اختیار  
کچھ کرنے پر جب آتا ہے تو نہ تونز کلاتا ہے  
کہ میں اپنی کوششوں میں یہاں بار بار ہارا  
یہ نہ سمجھو مطلقاً مجبور ہو  
پھر دیکھو تو اس انساں کو ہے کتنا یہ مجبور یہاں



ایسی شوخی بھی کیا، ایسا انداز کیا کچھ سمجھ میں نہ آیا یہ ہے راز کیا  
میری تقدیر ہنس ہنس کے ہر بار کیوں میری تدبیر سے کھیلتی ہی رہی  
تقدیر مرا دادہ در دستِ خودم نہجی  
عرفانِ ذات:

میں سعیِ مسلسل کر کے بھی منزل سے کوسوں دور رہا  
منزل نہ ملی تو کیا ہے مگر اپنے کو پاتا جاتا ہوں

انسانی نفسیات کا گہرا مطالعہ:

ڈھلے آنسو کہ یہ ٹوٹے ستارے  
دل میں سلگ سلگ کے تری یاد کے دیے  
کیوں کر کروں نہ باتیں تنہائیوں میں اس سے  
ان کا غرورِ حسن کہیں اور بڑھ نہ جائے  
سکوتِ شب میں یاد آئی کسی کی  
کرتے رہے ادا مری تیرہ شمی کا حق  
میں دل کا راز داں ہوں، دل میرا راز داں ہے  
اس واسطے میں ان کی طرف دیکھتا نہیں

آشفۃ نوائی سے اپنی، دنیا کو جگاتا جاتا ہوں

دیوانہ ہوں دیوانوں کو میں ہوش میں لاتا جاتا ہوں

رجائیت:

تو کہہ رہا ہے یہاں جس کو جستِ لا حاصل  
وہی دکھا گئی انساں کو راہِ چرخِ کبود  
قنوطیت:



اپنے کرتوتوں کے باعث آدمی خطرے میں ہے      اس کا اندازِ جنون آگہی خطرے میں ہے  
یہ تو بننے کو حریف موج طوفاں بن گیا      لیکن انساں کی یہ طوفاں دوستی خطرے میں ہے

ہندوستانی تلمیحات:

گوپیوں سے کہو گھر سے نکلیں نہ وہ، ہر اک آواز پر اتنا رنجھیں نہ وہ  
اب نہ وہ کج بن کا سماں ہی رہا، اب نہ وہ کرشن کی بانسری ہی رہی  
جدید حسیت کا اظہار:

آتی ہے ہر طرف سے جو آواز چنگ و ننے      یہ زندگی کی مرثیہ خوانی ہے دوستو  
آج کا ابنِ آدم کیا ہے، بے حس، بے دل، بے جاں ہے  
آج کا ابنِ آدم بس اک چلتا پھرتا سایہ ہے  
دم گھٹنے لگتا ہے اپنا انسانوں کے سایے میں      کیوں نہ بنائیں اپنا مسکن ویرانوں کے سایے میں  
انسانوں کی بستی میں جب نظر نہ آئیں سانپ  
انساں کو انساں کے سوا پھر اور ڈسے گا کون؟  
مؤخر الذکر شعر پڑھ کر ہندی کے مشہور جدید شاعر اگیے کی یہ نظم یاد آتی ہے:

تم سہیہ ہوئے تو نہیں  
مگر میں بسا بھی تمہیں نہیں آیا

ایک بات پوچھوں؟

اتر دو گے؟

تب کیسے سیکھاؤ سنا

وٹ کہاں پایا؟

اگیے کی اس نظم اور امجد نچئی کے مذکورہ شعر میں خیالات کا توارد ہے۔ دونوں میں یہ تصور  
مشترک ہے کہ آج کے دور میں آدمی آدمی کو سانپ بن کر ڈستا ہے۔

ہر سمت میں ہیں کتنی ہی سمتیں چھپی ہوئی

اپنی نظر کو کر نہ فقط وقف چار سو

پڑھ کر راقم الحروف چونک پڑا کہ عجمی صاحب کا تخلیقی شعور جدید ترین سائنسی شعور سے کس قدر ہم آہنگ ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا کا نظریہ یہ ہے کہ شرع، رُشی، مَنی اور صوفی حضرات اپنی ذکاوت و بصیرت کے ذریعہ بعض ان حقائق کا عرفان حاصل کر لیتے ہیں، جہاں تک بعد میں سائنس داں کی رسائی ہوتی ہے۔ اگر یہ بات نہ ہوتی تو مغرب میں ڈارون کی تھیوری سے بہت پہلے بیدل یہ شعر کیسے کہہ سکتے:

بچ شکے بے ہیوئی قابل صورت نہ شد

آدی ہم پیش ازاں کادم بود بوزینہ بود

غالب کے اس شعر میں

مری تعمیر میں مضمر ہے صورت اک خرابی کی

ہیوئی برق خرمن کا ہے خون گرم دہقاں کا

توانائی کی منتقلی (Transformation of energy) کا سائنسی تصور موجود ہے۔ ظاہر ہے، غالب نے اپنی تخلیقی بصیرت کے ذریعہ ہی اس سائنسی تصور کو اپنے فن کی گرفت میں لے لیا ہے۔

اُسی طرح امجد عجمی کے مذکورہ بالا شعر کی سائنسی توضیح اس طرح ہوتی ہے کہ آئن سٹائن نے فزکس میں اپنے نظریہ اضافیت (Theory of Relativity) کی بنیاد اربع الابعاد (4-Dimensional) کائنات پر رکھی جس میں طول، عرض، ارتفاع اور وقت یہ چار ابعاد ہوتے ہیں۔ آگے چل کر ڈاکٹر عبدالسلام نے اپنی یونی فائیڈ فیلڈ تھیوری (Unified Field Theory) کے لئے عشرہ ابعادی (10-Dimensional) کائنات ایجاد کی جس میں چار ابعاد تو محسوس کیے جاسکتے ہیں، لیکن باقی چھ ابعاد جو ہر (Atom) کے اندر چھپے ہوئے

ہوتے ہیں۔ آگے چل کر جدید تر سائنسداں 11-Dimension تک پہنچ چکے ہیں۔ لہذا امجد نجفی کا کہنا ہے کہ انسان اگر اپنے آپ کو صرف چار ابعاد تک محدود نہ رکھ کر تحقیق و تجسس کا سلسلہ جاری رکھے تو ہر بُعد میں اسے کئی بے ابعاد کا عرفان حاصل ہوگا اور فطرت اپنی تمام رنگینیوں، عشوہ طرازیوں اور نیرنگیوں کے ساتھ اس کے سامنے اپنے آپ کو منکشف کرتی رہے گی۔ یہ ایک نہایت ہی حوصلہ افزا شعر ہے جو قاری کے ذہن اور دل دونوں کو متاثر کرتا ہے۔

غرض کہ امجد نجفی کی غزلیہ شاعری بے شمار خوبیوں سے مزین ہے۔ یوں تو شاعر کا ہر شعر اس کا معنوی فرزند ہونے کی وجہ سے اسے بے حد عزیز ہوتا ہے، لیکن چند اشعار ایسے ہوتے ہیں جو خود شاعر کو (کسی نہ کسی سبب سے) سب سے زیادہ پسند ہوتے ہیں۔ امجد نجفی اپنے مختلف النوع اشعار میں سے ایسے شعر کو نسبتاً زیادہ پسند کرتے تھے، جنہیں موصوف نے ”زبان کے شعر“ کا نام دیا تھا۔ راقم الحروف نے نجفی صاحب کو متعدد مشاعروں میں اسی نوعیت کے اشعار بڑے چاؤ سے سناتے ہوئے دیکھا ہے۔ موصوف کے چند ”زبان کے شعر“ ملاحظہ فرمائیے، جن کے ہنکارہ پن سے، امید ہے، آپ بھی لطف اندوز ہو سکیں گے۔

ہوائیں یہ ٹھنڈی، پھلوا ریں یہ ہلکی، گھنائیں یہ گھنگھور، بادل یہ کالے  
تو پھر ایسے موسم میں جائے کوئی اور توبہ کا جا کر گلا گھونٹ ڈالے  
مرے غم کدے پر بھی آ جائیے گا، مرے گھر قدم رنجہ فرمائیے گا  
کبھی بھولے بھٹکے، کبھی ہفتے عشرے، اویرے سویرے، اندھیرے اُجالے



تمہاری جدائی میں جیتے ہیں کیونکر، کبھی جھوٹے منہ تم نے پوچھنا نہ بارے  
گزارے ہیں ہم نے تو ہفتوں گزارے، مہینوں گزارے ہیں برسوں گزارے  
یہ سچ ہے کہ انسان کی زندگی میں جوانی کے ایام ہوتے ہیں پیارے  
جوانی مگر در حقیقت وہی ہے جو سینوں میں جوشِ عمل کو ابھارے



امجد نجفی کی فارسی غزلوں پر دیگر اساتذہ کے علاوہ حافظ کے معجز لانا، خمریہ اور عارفانہ غزلوں کا گہرا اثر

پایا جاتا ہے۔

امجد نجمی کے کلام میں طنز و مزاح:

امجد نجمی ہی سے اڑیسہ اور موجودہ آندھرا پردیش میں طنز و مزاح پر مبنی شاعری کا آغاز ہوتا ہے۔ لہذا ان علاقوں میں ظریفانہ شاعری کی تخلیق کی بابت اولیت کا سہرا حضرت امجد نجمی ہی کو جاتا ہے۔ موصوف کے ابتدائی دور میں اکبر الہ بادی کا طوطی بولتا تھا۔ اقبال نے بھی ان سے متاثر ہو کر ظریفانہ کلام لکھنے کی طرف متوجہ ہوئے جو ”بانگ درا“ میں شامل ہے۔ بائیس تیس سال کی عمر میں جب امجد نجمی نے اپنے فارسی اور اردو کلام کے ذریعہ نو جوانوں میں جذبہ حب الوطنی ابھارا، وہیں برٹش حکومت اور انگریزی کلچر کے خلاف طنز کے تیر چلائے۔ انہوں نے ان ہندوستانیوں کے خلاف بھی لکھا جنہوں نے ”ابن الوقت“ بن کر انگریزوں کا ساتھ دیا، اور اپنے مشرقی کلچر کو بھول گئے۔ اسی لئے کہتے ہیں:

پڑھ لی ہیں بہت سعدی و جامی کی کتیاں اب پڑھتا ہوں میں ملتن و کوپر کئی دن سے



بن گئے ہیں ہم تو مولانا سے مسر عید میں  
کیا سوتیاں کھائیں ہم یہ تو پرانی بات ہے  
نظم ”عید کن کے واسطے ہے“ میں فرماتے ہیں:

عید ان کے واسطے ہے جو یہاں آزاد ہیں  
عید ان کے واسطے ہے جو ہیں ہم پر حکمراں

ہم غلاموں کو میسر ہی نہیں کوئی خوشی  
ہے خوشی آزاد ان کی، اپنی محکومی خوشی

عورتوں کی بے پردگی کے خلاف اکبر نے بھی لکھا ہے اور اقبال نے بھی۔ دراصل بے پردگی کا کلچر مغرب سے مشرق میں در آیا ہے۔ اسی لئے نجمی نے اپنے ایک فارسی شعر میں Parody کی شکل میں طنز و مزاح کا پہلو اس طرح نکالا ہے:

کند آزاد اگر آں شہد برطانیہ ما را  
بخمال ہندوش نجمی بہ بخشم گریک و رشا را

”شہد برطانیہ“ ”کوئس“ کا لقب دیتے ہوئے اس طرح مزاح کا پہلو پیدا کرتے ہیں:



پل دے اے مس کسن تو اپنی دید کی ہسکی  
 ترے بنگے پہ کتنے تھنہ دیدار بیٹھے ہیں  
 فدا ہوں تجھ پہ اپنی جان اے مس کر کے چھوڑوں گا  
 تو راضی ہو نہ ہو میں تو تجھے کس کر کے چھوڑوں گا

ڈارون کی تھیوری کے خلاف طنز یہ انداز اختیار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

بھولا ہوں نسب اپنا کہ ہوں کس سے میں آخر  
 یورپ نے بتایا ہے جو بندر کئی دن سے

اختتامیہ:

بہت سے ناقدوں کا خیال ہے کہ امجد نجمی کی شاعری میں اقبال اور جوش کی آواز کی  
 بازگشت سنائی دیتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اقبال اور جوش نجمی صاحب کے بہت ہی پسندیدہ  
 شاعر تھے۔ یہ بھی سچ ہے کہ ہر شاعر اپنے پیش رو اور اپنے معاصرین سے اکثر متاثر ہوتا ہے، لیکن یہ  
 بھی سچ ہے کہ ہر شاعر کی اپنی الگ تھلگ آواز ہوتی ہے جس سے وہ جداگانہ طور پر پہچانا جاتا ہے، ہو  
 بہو اسی طرح جس طرح روزمرہ زندگی میں ایک فرد کی آواز کسی دوسرے فرد کی آواز سے میل نہیں  
 کھاتی۔ بلکہ سائنسی طور پر یہ بات بھی ثابت ہوئی ہے کہ کوئی فرد زندگی بھر کسی ایک لفظ کو یکساں انداز  
 میں ادا نہیں کر سکتا، ہر مرتبہ اس کا لہجہ بدلتا رہتا ہے۔ خود اقبال کے ایک ہی دور کی دو نظموں ”تصویرِ  
 درد“ اور ”تراشہ ہندی“ میں شاعر کا لہجہ الگ الگ ہے۔ اسی طرح جوش کی نظم ”شکستِ زنداں کا  
 خواب“ اور ”کیا گل بدنی ہے“ میں شاعر کی الگ الگ آوازیں ابھرتی ہیں۔ ان میں سے اقبال یا  
 جوش کے کس لہجے کو آپ فوقیت دیں گے؟ امجد نجمی کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ کسی طے شدہ منشور یا کسی  
 ”ازم“ کے زیر اثر شاعری نہیں کرتے بلکہ ”جودل پہ گذرتی ہے رقم کرتے رہیں گے“ کے مصداق  
 اپنے ارد گرد کے ہونے والے چھوٹے بڑے واقعات سے وابستہ وارداتِ قلبی کو صغیر قمر طاس پر بکھیر  
 دیتے ہیں۔ اس طرح ان کی شاعری میں موضوعات کا اور ان موضوعات کی مناسبت سے اسالیب کا  
 تنوع پایا جاتا ہے۔ اقبال ہوں یا جوش، کسی کے یہاں وہ تنوع پایا نہیں جاتا جو امجد نجمی یا جمیل مظہری

کے یہاں پایا جاتا ہے۔ جوش اپنے بے مثال ذخیرۃ الفاظ (diction) کے لئے مشہور ہونے کے باوجود اپنے لہجے کی گھن گرج کی وجہ سے خاصے بدنام بھی ہیں۔ لیکن امجد نجمی کی شاعری میں (جمیل مظہری کی طرح) لہجے کا دھیماپن اور ضبط و توازن پایا جاتا ہے۔ نجمی صاحب کی نظمیں ”تقابل“ ”مزدور اور دھنواں“ ”غریبوں سے خطاب“ شاعر کے عصری شعور پر دال ہیں۔ لیکن صرف ان دو نظموں کی بنا پر انہیں ترقی پسند شاعر نہیں کہا جاسکتا۔ ہو بہو اسی طرح اقبال کے صرف اس شعر

جس باغ سے دہقان کو میسر نہ ہو روزی

اس باغ کے ہر خوشہ گندم کو جلا دو

کی وجہ سے اقبال کو ترقی پسند شاعر قرار نہیں دیا جاسکتا۔ بلکہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان کی شاعری کے بے شمار ابعاد میں سے ترقی پسندی کا رجحان بھی ایک بعد ہے۔

سنسکرت کے ”رس سدھانت“ کے تحت یہ تسلیم کیا جاتا ہے کہ شاعری میں ”رس“ یا ”جذبہ لطیف“ کا ہونا ضروری ہے۔ نو قسم کے رس دریافت کیے گئے ہیں جو اس طرح ہیں (۱) شرنگار رس (جذبہ عشق و عاشقی) (۲) ہاسیہ رس (جذبہ مزاح و مسرت) (۳) رود رس (جذبہ غصہ) (۴) کرونا رس (جذبہ رنج و الم) (۵) ویر رس (جذبہ جرأت و حوصلہ) (۶) بھیا نک رس (جذبہ خوف و ہراس) (۷) وبھتس رس (جذبہ حقارت و کراہت) (۸) ادبھت رس (جذبہ حیرت و استعجاب) (۹) شانت رس (جذبہ سکون و بے نیازی)۔ ”کلیات امجد نجمی کی ترتیب کے دوران راقم الحروف کو اس بات کا احساس ہوا کہ امجد نجمی کی شاعری میں تمام رسوں کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ اس امر سے موصوف کی فکر و نظر کی گیرائی و گہرائی اور وسعت و پہنائی کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ قارئین کرام سے بھی درخواست ہے کہ نجمی صاحب کے کلام کا مطالعہ کرتے وقت مذکورہ ”رس سدھانت“ کو مد نظر رکھتے ہوئے اس سے نئے انداز سے لطف اٹھائیں۔

امید ہے کہ ”کلیات امجد نجمی“ کی طباعت و اشاعت کے بعد نجم الشعراء حضرت امجد نجمی اپنے انتقال کے تالیس سال کے بعد پھر سے زندہ ہو جائیں گے۔ شاعر تو کبھی مرتا نہیں، اپنی تخلیقات کے اندر زندہ رہتا ہے بشرطیکہ یہ تخلیقات امتدادِ زمانہ کے باوجود محفوظ رہیں۔ عالمی ادب

میں ایسی مثالیں موجود ہیں، جن میں بعض شعراء کا صدیوں کے بعد احیاء ہوا ہے۔ اس حیثیت سے امجد نجمی خوش قسمت ہیں کہ وفات سے نصف صدی گزرتے ہی ان کا سارا کلام ”کلیات“ کی شکل میں محفوظ ہو گیا ہے۔ موصوف کو اس بات کا احساس تھا کہ زمانے کے بدلنے کے ساتھ ساتھ قارئین کا ذوق شاعری بدلتا رہتا ہے۔ اسی حقیقت کو علامتی طور پر یوں ادا کیا ہے:

اے مطرب خوش آواز سنا کچھ طرز نئی، کچھ لحن نیا

نغمے یہ پرانے کون سنے جب کان بدلتے جاتے ہیں

غالباً اسی وجہ سے انہوں نے ادب کے بدلتے ہوئے رجحانات کا صرف خیر مقدم ہی نہیں کیا، بلکہ ان کو سینے سے بھٹی گایا ہے۔ نجمی صاحب کے ہم عصر کسی دوسرے شاعر نے ۱۹۶۰ء کے بعد ابھرنے والی جدید شاعری کو نگاہ احسن سے نہیں دیکھا۔ لیکن اپنے آخری دور میں امجد نجمی نے جدید شاعری کا وہ ماڈل پیش کیا جو مستقبل کے نئے شعراء کی رہنمائی کا فرض ادا کرتا رہے گا۔ خود انہوں نے کہا ہے:

نجمی وہ طرز نو ہو کہ طرز قدیم ہو

سب مل کے کر رہے ہیں ادا شاعری کی حق

کہنے کا مقصد یہ ہے کہ قدیم، جدید یا مابعد جدید کے باہمی اختلاف کو بھلا کر ہر شاعر کو اپنے انداز میں تخلیقی کاوشوں کو جاری رکھنا چاہیے تاکہ کسی نہ کسی نہج پر اردو کی خدمت کا سلسلہ جاری رہے۔ اردو کے اس مرد مجاہد کو اڑیسہ اور آندھرا پردیش دونوں صوبوں کے ”نمائندہ شاعر“ نیز ان ملاقوں میں ”اردو تحریک کی علامت“ ہونے کا شرف حاصل ہے۔ لہذا امید قوی ہے کہ مستقبل کا مؤرخ اپنی نئی ”تاریخ ادب اردو“ میں امجد نجمی کا نام سنہرے حروف میں لکھنے پر مجبور ہوگا۔

## کہکشاں

(ایلیزابتھ کورین مونا)

تو بیابا مسافر

ہمارے ملک میں ایسے لوگ بھی پائے جاتے ہیں جو دس دس بارہ بارہ زبانیں جانتے ہیں، لیکن زبانوں کا جاننا لگ بات ہے اور تخلیقی زبانوں سے واقفیت الگ بات۔ کسی زبان کو جاننے

کے لئے اس زبان کے ذخیرۃ الفاظ، محاورات اور قواعد کا عرفان کافی ہوتا ہے جبکہ تخلیقی زبان پر عبور حاصل کرنے کے لئے اس زبان کو بولنے والوں کی پوری تہذیب و ثقافت کو اپنی تخلیقی ذات میں مدغم کرنا ضروری ہے۔ تمام تخلیقی زبانوں میں شاعری کی زبان ہی سب سے زیادہ نازک، ذکی الحس اور لاجوتی زبان ہوا کرتی ہے۔ آپ کے ذہن میں کسی ایسے شاعر (یا شاعرہ) کا نام ہو تو بتائیے جسے اپنی مادری زبان کو چھوڑ کر کسی تین الگ الگ زبانوں میں شعر گوئی پر اس طرح عبور حاصل ہو کہ اس کی تحقیق اس مخصوص زبان کی عظیم شعری روایت سے مربوط و منسلک نظر آئے۔ راقم الحروف کے ذہن میں ایک ایسا نام محفوظ ہے، وہ ہے محترمہ ”ایلیزابتھ کورین مونا“ کا۔ مونا کی مادری زبان کیرالا کی زبان یعنی ملیالم ہے، لیکن انہیں اردو، ہندی اور انگریزی تینوں زبانوں کی شاعری پر یکساں قدرت حاصل ہے۔ وہ جس زبان میں شاعری کرتی ہیں، اس زبان کی عظیم شعری روایت ان پر طاری ہوتی ہے۔ اس وجہ سے ان کی شاعری گنگا، جمن اور سرسوتی کا تری وینی سنگم نظر آتی ہے جہاں الگ الگ دھارا میں ایک دوسرے سے الگ طور پر محسوس کی جاسکتی ہیں، ایک دوسرے میں گڈمڈ نہیں ہو جاتیں۔

مونا خالص تغزل کی شاعرہ ہیں، جنہوں نے اپنے فن کی اساس واردات قلبی کے اظہار پر رکھی ہے۔ انہوں نے عام فہم اور سلیس زبان میں دل کو چھونے والی باتیں کہی ہیں۔ ان کے بیشتر اشعار ”آمد“ کے نظر آتے ہیں جنہیں ”سبل ممتنع“ کی خوبی سے مملو بھی کہا جاسکتا ہے۔

بعض اشعار تو ایسے ہیں جنہیں ضرب المثل یا بر محل اشعار کا درجہ دیا جاسکتا ہے۔  
مثلاً۔

ٹوٹی پھوٹی ہوں چاہے دیواریں  
اپنا گھر تو ہے اپنا گھر پھر بھی



پانے کا جو ہے راز، وہ کھونے میں نہاں ہے  
وہ پانی نہ سکے گا جسے کھونا نہیں آتا





جانے کس موڑ پر پھر ملاقات ہو  
کاش تقدیر پھر سے ملائے ہمیں



غالب نے کہا تھا:

گو ہاتھ کو جنبش نہیں، آنکھوں میں تو دم ہے  
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے



تقریباً اسی خیال کو مونا چند الفاظ میں سیدھے سادے انداز میں کس طرح ادا کرتی  
ہیں، ملاحظہ فرمائیے۔

میرا قلم چھینو مت مجھ سے  
ہاتھ میں ہے کچھ جنبش باقی



اردو غزل میں معاملات حسن و عشق کا سلسلہ جو موتی سے لے کر حسرت تک پھیلا ہوا  
ہے، اسی سے منسلک مونا کے یہ اشعار ملاحظہ فرمائیے۔

محبوب مرا بیٹھا ہے منہ موڑ کے اپنا  
ظالم سے کئے میں نے تو شکوے بھی نہیں تھے  
نزدیک ہوئے دل سے مرے جب سے وہ یارب  
سنتی ہوں میں باتیں جو وہ کہتے بھی نہیں تھے



مونا کے یہاں حزن یہ لے ایک حاوی رجحان کے طور پر ابھرتی ہے جس کا سلسلہ میرے  
لے کر فانی تک پھیلا ہوا ہے۔ سنسکرت کے ماہرین علم بدیع کا کہنا ہے کہ تمام رسوں میں ”کرون  
رس“ یعنی جذبہ حزن و ملال سب سے زیادہ دیرپا تاثر لیے ہوئے ہوتا ہے۔ جذبہ حزن و ملال پر مبنی  
مونا کے اس نہایت کے اشعار پڑھتے وقت یہ جاننے کی ضرورت نہیں پڑتی کہ شاعرہ نے زندگی کے

اُسی موڑ پر کوئی گہری چوٹ کھائی تھی کہ نہیں، بلکہ اپنے دل کے آئینہ میں جھانک کر دیکھنے سے ہمیں اس چوٹ کا عکس صاف دکھائی دیتا ہے۔  
یہ اشعار دیکھئے۔

زندگی کس طرح تجھ کو جھیلیں گے ہم  
جب بھی مانگی خوشی، دے دیا تو نے غم



ہم سے مت پوچھو ہمارے زخمِ دل کا ماجرا  
زخم لا تعداد ہیں، گننے کو فرصت چاہیے



کوئی پوچھے مونا ذرا بانسری سے  
مدھر دھن سنائی تو کیوں دل بھر آیا



مؤخر الذکر شعر میں اگر یہ بانسری کرشن جی کی بانسری ہے تو اس میں گوپیوں کی تڑپ کا اظہار ہوا ہے۔ اگر یہ مولانا روم کی بانسری ہے تو یہ خود بانسری کے کرب و اضطراب کا اظہار یہ ہے جس میں بانسری اپنے اصل (یعنی بانس کے پتے) سے جدائی کا رونا روتی ہے۔  
مونا کے بہت سے اشعار میں "آنسو" کا بار بار ذکر ہوتا ہے، لیکن ہر جگہ نئے نئے انداز میں۔ چند شعر ملاحظہ فرمائیے :

وہ کہیں اوس ہے موتیوں کی طرح  
تو کہیں آنسوؤں کی نمی ہے غزل



رونا تو اسی کا ہے کہ رونا نہیں آتا  
دامن مجھے اشکوں سے بھگوتا نہیں آتا



اس میں جب شبِ نیم گری ہے اور بھی نکھرا ہے پھول  
اور بھی نکھری غزالہ چشم تر ہونے کے بعد



جب جب تم یاد آئے مونا، بھر آئیں میری آنکھیں  
آگ لگائے دل میں آنسو، یہ کوئی برسات نہیں



مونا کا جب یہ شعر نظر سے گزرا تو میں تڑپ اٹھا :  
سمندر ہے اشکوں کا سوکھا ہوا  
زمانہ ہوا ہم کو روئے ہوئے



اسی کو ”از دل خیزد، بردل ریزد“ کہتے ہیں۔  
فیض نے اپنی نظم ”تہائی“ میں اور امجد نجمی نے اپنی نظم ”شب انتظار“ میں جو کیفیت پیدا  
کرنے کی کوشش کی ہے، مونا غزالہ شعر کے پیرایے میں وہی کیفیت پیدا کرنے میں اس طرح  
کامیاب ہوئی ہیں:

یہ سوچا تھا میں نے، ہے اپنا کوئی  
گئی دے کے دستک جو پاگل ہوا

مونا کے بعض اشعار میں انسانی نفسیات کے اندرونی گوشے کی تہہ تک پہنچنے اور اس کا  
قریب سے مشاہدہ کرنے کی خوبی پائی جاتی ہے جو نہایت متاثر کن ہے۔ مثلاً:

اس قدر شور یادوں نے برپا کیا  
ہم ہیں تنہا مگر خامشی ہی نہیں



بے حد بھی خوشی ہوتی ہے برداشت کے باہر  
انسان کے جذبات کا اظہار ہیں آنسو



خمارِ عشق میں بھی ہے، نشہ ہے رنج و غم میں بھی  
جنوں میں بھی ہیں مستیاں، نہ میکدوں کی بات کر



موتا کے ذیل کے اشعار ملاحظہ فرمائیے، جن میں خیال، اسلوب (یا دونوں) کے لحاظ  
سے نیا پن پایا جاتا ہے:

ہیں یہ الفاظ دل لبھانے کے  
کاش، شاید، یونہی، مگر، پھر بھی



ہو تم بھی سفر میں، ہوں میں بھی سفر میں  
مگر قاصدے ہیں بہت رہ گزر میں



دکھ درد میں احباب تو ملتے بھی نہیں تھے  
غم خوار ملے ہم کو جو اپنے بھی نہیں تھے



موتا کی شاعری میں ایک اور قابل ذکر عنصر پایا جاتا ہے جو جدید شاعری کے دور میں تقریباً  
مفقود ہوتا جا رہا ہے۔ وہ ہے انسان دوستی اور اخلاق پسندی کا عنصر۔ ایسے شعروں کی اپنی اہمیت ہے  
جسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

بھلائی کرو اور دل سے بھلا دو  
وہ نادان ہیں جو صلہ مانگتے ہیں



کاش سیکھیں ہم ہنر غیروں کے آنسو پونچھنا  
دوسروں کو درد دینا تو بہت آسان ہے





نہ مسجدوں کی بات کر، نہ بت کدوؤں کی بات کر  
خدا کو ڈھونڈنا ہو گر، تو غم زدوں کی بات کر

مونّا کے یہاں ایک اور رجحان پایا جاتا ہے جو دشمنیت کمار کے بعد ہندی غزل کا ایک  
حاوی رجحان بن کر ابھرا ہے، مگر اردو کے ہم عصر شعراء اور نقاد حضرات جسے پسند نہیں کرتے۔ وہ ہے  
حالات حاضرہ پر تبصرہ۔ چونکہ مونّا ہندی اور اردو دونوں زبانوں میں شعر کہتی ہیں، اس لئے ان کی  
اردو غزلوں میں ہندی غزل کا یہ رجحان درآنا نہایت فطری ہے۔ علاوہ ازیں یہ بھی ایک حقیقت ہے  
کہ سعدی نے فارسی غزل کو داستان حسن و عشق کے حصار سے نکال کر جو اس میں وسعت پیدا کر دی  
تھی، اس سے صنف غزل میں ہر طرح کے موضوعات کی گنجائش پیدا ہو گئی تھی۔ اس کا سلسلہ ابھی  
تک اردو غزلوں میں جاری ہے۔ ایسے میں اردو غزلوں کا دامن حالات حاضرہ اور موجودہ  
معاشرے کے تازہ بہ تازہ اور نوبہ نو مسائل سے خالی کیوں ہو؟  
مونّا کے اس نوعیت کے دلکش اشعار ملاحظہ فرمائیے:

ہر بشر کو روٹی کپڑا اور اک چھت چاہیے  
اس سے بڑھ کر دل میں اپنوں کی محبت چاہیے  
وہ ملازم ہو کہ عورت یا کوئی مزدور ہو  
دال روٹی کے علاوہ اس کو عزت چاہیے



مٹی بھی آج بکتی ہے سونے کے بھاؤ میں  
کوڑی کا دام اب تو ہے انساں کی جان کا



کوئی ہندو ہو کہ مسلم ہو کہ سکھ عیسائی ہو  
اب تو بس پیسہ ہی سب کا دین ہے، ایمان ہے



رنگ اخبار کا ہے سرخ ابھی  
خون میں تر ہر ایک کالم ہے



چپتی ہیں یہ پیار کی چھاؤں میں ہی  
بہوویں نہیں ہیں جلانے کی خاطر



وہ چشم دید گواہوں کی خامشی تو بہ  
رہا بھی ہو گیا قاتل، بیان باقی ہے



حال نہ پوچھا ان کا کسی نے، جب تھے وہ بیمار بہت  
ان کی قبر پہ آپہنچے ہیں دولت کے حق دار بہت



کمانے چمے وہ پردیس بس گیا جا کر  
وطن میں بکنے کو اس کا مکان باقی ہے



موتا کے بعض اشعار میں ریا کاری سے پاک وہی معصومیت پائی جاتی ہے جو انہیں بچپن کی  
طرف لے جا کر وہی نوستلجیائی (nostalgic) کیفیت پیدا کر دیتی ہے جو ان کی بعض انگریزی  
نظموں میں جلوہ گر ہے۔

جہاں اپنی نظم Wishes میں بچپن کی یاد تازہ کرتے ہوئے کہتی ہیں:

When I was a little girl

My wishes were fanciful....

To be a butterfly fluttering in the garden.

A fluffy cloud sailing in the sky...

وہیں غزل کے اس شعر میں بچپن کی طرف لوٹ جانے کی خواہش شدت سے محسوس ہوتی ہے:

ہر طرف کلکاریوں کی گونج ہے  
یاد بچپن آگیا برسات میں



چونکہ موتا کو مہرِ ش جیسے علم عروض اور پنگل شاستر کے ماہر استاد سے شرفِ تلمذ حاصل ہے، اس لئے بحور اوزان اور چہندوں پر موصوفہ کی گرفت بہت مضبوط معلوم ہوتی ہے، غائبانہ اس وجہ سے بعض قلیل الاستعمال بحروں میں بھی بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ طبع آزمائی کی ہے۔ صنعتِ ذوقِ فہیم میں غیر مردف غزل کہنے کا انہوں نے جو کامیاب تجربہ انجام دیا ہے، اس کی مثال ذیل میں ملاحظہ فرمائیے:

ہے پریشان زندگی سب کی  
چھائی ہے جگ میں بے بسی کتنی  
ہے یہ قدرت میں روشنی کیسی  
دھوپ دن کی، یہ چاندنی شب کی



پوری غزل میں بیک وقت دو قافیے یعنی زندگی، بے بسی، روشنی، وغیرہ اور کی کتنی، کیسی وغیرہ استعمال ہوئے ہیں۔

غرض کہ ہنس ریحانی کی سرزمین (یعنی حیدرآباد، دکن) سے ابھرنے والی اور کملا داس ثریا کی مادری زبان (ملیالم) رکھنے والی یہ شاعرہ شوقِ جالندھری اور حیرت فرخ آبادی جیسے مسیحی شاعروں کی ادبی روایت کو آگے بڑھاتی ہوئی اردو شعر و ادب کی خدمت میں روز و شب منہمک نظر آتی ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ اس کی قدردانی کا حق ادا کیا جائے اور محفلِ شعر و ادب میں اس کا استقبال ان الفاظ سے کیا جائے:

تو بیا بیا مسافر، کہ تو خالصگان مائی  
(تو آ جا آ جا مسافر، کہ تو ہمارے خاص لوگوں میں سے ہے)

## قوسِ قزح

(ایلیز بیٹھ کورین مونا)

(نسائی شاعری۔ میر سے لے کر مونا تک)

ایک ایسا سماج جس پر مردوں کا غلبہ ہو، اس میں صنفِ نازک کا آزادانہ اظہارِ خیال بہت دشوار ہوتا ہے۔ غالباً یہی سبب ہے کہ پندرہویں صدی کے ہندی شاعرہ میرابائی کے سوا عالمی ادب میں کسی اور شاعرہ کا سراغ نہیں ملتا۔ میرابائی نے اپنی شاعری میں پریم اور بھکتی کے ملے جلے آہنگ کے ذریعہ بڑے والہانہ انداز میں نغمہ سرائی کی ہے۔ میرابائی کے بعد بہت دیر تک ہمارے ملک کی نسائی شاعری میں سناٹا ہی سناٹا رہا۔ البتہ انیسویں صدی میں بھوپال کی بیگمات اور لکھنؤ، کلکتہ اور حیدرآباد کی طوائفوں نے اردو غزل کے پیرایے میں اپنے نسوانی جذبات و احساسات کا اظہار کیا، لیکن ڈھکے چھپے انداز میں۔ بیسویں صدی کے آغاز سے لے کر ترقی پسند دور کے اختتام تک خواتین میں اچھی فکشن نگار تو ابھریں، لیکن شاعری میں دائمی نقش چھوڑنے والی کوئی شاعرہ پیدا نہیں ہوئی۔ کئی بہت اچھی شاعرات نے جدیدیت کا ساتھ ضرور دیا، لیکن ان لوگوں نے دیگر جدید شاعروں کی طرح مایوسی، بے یقینی، شکست خوردگی جیسے منفی رجحانات کے حصار کے اندر اپنے آپ کو محصور کر لیا، ان جذبات اور احساسات کو ابھرنے کا موقع نہیں دیا جنہیں باوا آدم کے زمانے سے حوا کے دل میں پل رہے تھے۔ البتہ مابعد جدیدیت کے دور میں شاعرات کی ایک ایسی نسل ابھری ہے جس نے بڑے لطیف انداز میں اپنے جذبات و خوابیدہ کے برملا اظہار سے اپنی شناخت قائم کی اور ادب میں نسائیت کے فروغ کی بابت بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ اردو میں ایسی شاعرات کی صحیح نمائندگی مرحومہ پروین شاکر کرتی ہیں۔ پروین شاکر کے بعد کے دور میں جن شاعرات نے مرحومہ کی روایت کو آگے بڑھایا



ہے، ان میں ایلیز بیتھ کورین مونا کا نام خاصا اہم ہے۔ مونا کے یہاں بڑے خوبصورت اور سلیس انداز میں ایک مہجور اور فراق زدہ عورت کے دل کی چوٹ اور تڑپ کی مختلف النوع کائنات کا اظہار پایا جاتا ہے۔ یہ خصوصیت انہیں پروین شاکر کے بعد ابھرنے والی اکیسویں صدی کی نسائی شاعری میں ایک اہم مقام عطا کرتی ہے۔

## لفظوں کا پیرہن

(بدیع الزماں خاور)

بدیع الزماں خاور اس عہد کے ایک ایسے بیدار مغز نو جوان شاعر ہیں جو قصہ جدید و قدیم کو دلیل کم نگہی قرار دیتے ہوئے ہمیشہ واردات قلبی کی پُر خلوص عکاسی کرتے رہے ہیں۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں موضوعات میں جس حد تک تنوع پایا جاتا ہے وہ ہم عصر اردو شاعری میں کمیاب ہے۔ موضوعات کے تنوع سے ہرگز یہ مطلب نہ لینا چاہیے کہ خاور ہر ایک تیز رو کے ساتھ تھوڑی دور چلنے کے قائل ہیں۔ نہیں ایسا ہرگز نہیں ہے۔ انہوں نے اپنی شاعری کی مخصوص راہ متعین کر لی ہے اور وہ اس راہ میں بڑی خود اعتمادی کے ساتھ گامزن ہیں۔ جب بے ساختہ انداز میں ان کے دل سے صدائے درد نکل پڑتی ہے تو خود انہیں بھی اس کا احساس نہیں ہوتا کہ لوگ اسے گیت کہیں گے یا فغاں۔ شاعر کو احساس ہے کہ جسے سارے مسافر روشنی سمجھتے ہیں وہ پیڑ مسافروں کو صرف جلتا ہوا سایہ عطا کر سکتا ہے۔ شاعر کی تشنگی کا یہ عالم ہے کہ بادلوں نے اسے سمندروں کے کنارے کھڑا کر کے ایک ایک بوند کے لیے ترسایا ہے۔ ہر رات جہاں شاعر کو خیالوں کی روشنی دکھاتی ہے وہیں ہر صبح اسے صلیب پر لٹکا دیتی ہے۔ اور یہ ایک ایسا لامتناہی سلسلہ ہے جو ہمیشہ چلتا رہتا ہے۔ ایسے میں شاعر کو احساس ہوتا ہے کہ اس کے لیے وقت کے پاس شاید جلتے ہوئے خوابوں کے سوا کوئی اور تحفہ نہیں رہا۔ یا پھر صبح کے سورج کے پاس نور کی کوئی کرن باقی نہیں رہی۔ غرض کہ خاور کو اس محزونی، بے چہرگی، تشنگی اور شکست خوردگی کا احساس ضرور ہے جسے موجودہ صدی کی ودیعت خاص کہنا چاہیے۔ لیکن یہ جانتے ہوئے کہ بعد شب مقدر میں بجھنا لگھا ہے، آندھیوں سے تاحر ٹکرانے اور لڑنے کا حوصلہ رکھنا شاید اس دور میں خاور کا حصہ ہے۔

## صہبائے بقا (بقا نظامی)

بقا نظامی سے میں ذاتی طور پر متعارف نہیں ہوں، لیکن جس وقت پروفیسر عبدالستار شاہدی صاحب نے ان کا کلام مجھے دکھایا، میں اس سے بے حد متاثر ہوا۔ مومن کی طرح بقا نظامی ماہر علم طب بھی رہ چکے ہیں اور ماہر علم نجوم بھی۔ لیکن جب سے آپ راہِ طریقت میں شاہ محمد عارف عرف گوڈر شاہ امیشی سے وابستہ ہوئے ہیں، آپ کلی طور پر تصوف کے ہو رہے۔ آپ کے مریدوں اور عقیدت مندوں کا ایک وسیع حلقہ ہندوستان، پاکستان اور دیگر بیرونی ممالک میں پھیلا ہوا ہے۔ آپ ایک صوفی ہونے کے علاوہ ایک خوش فکر و خوش گو شاعر بھی ہیں۔

بقا نظامی کا رنگِ سخن بنیادی طور پر متصوفانہ ہے۔ یوں تو انہوں نے حمد، نعت، منقبت، رباعی جیسی اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے، لیکن ان کی متوصفانہ شاعری کا اصل جوہر ان کی غزلوں سے ظاہر ہے۔ بقا نظامی کا شعری سرمایہ کافی کثیر اور وسیع ہے۔ لیکن انہوں نے اسے محفوظ رکھنے کی کبھی کوشش نہیں کی۔ یہی سبب ہے کہ ان کا کلام ادھر ادھر بکھرا پڑا تھا۔ ہمیں پروفیسر عبدالستار شاہدی صاحب کا ممنون ہونا چاہیے کہ انہوں نے بکھرے موتیوں کو بڑی محنت اور کدو کاوش سے سمیٹنے کی کوشش کی ہے اور انہیں یکجا کر کے نوٹ کے ساتھ صہبائے بقا کی شکل میں شائع کیا ہے۔ اس طرح بقا صاحب کا کلام محض ضائع ہونے سے بچ نہیں گیا بلکہ ان کی شاعرانہ حیثیت واضح طور پر ابھر کر ہمارے سامنے آئی ہے۔

ہمیں فارسی میں صوفی شاعروں کا ایک بہت بڑا طویل کارواں نظر آتا ہے۔ یوں تو اردو میں درد اور غالب سے لے کر اصغر گوٹروی اور جگر تک صوفیانہ شاعری کا پرتو کسی نہ کسی شکل میں ضرور نظر آتا ہے، لیکن اس پرتو کو محض مانگے کا اُجالا کہا جاسکتا ہے۔ ایسے شعراء جو بذاتِ خود تصوف کے میدان کے مردِ جری ہیں اردو میں بہت کم ہیں۔ میرا خیال ہے کہ بیسویں صدی کے ایسے اردو شعراء میں مجذوب کے بعد بقا نظامی ہی کا ذکر آئے گا۔

بقا نظامی کی شاعری میں تصوف کے مسائل نہایت منظم اور مربوط شکل میں ہمارے سامنے آئے ہیں۔ اور ان کے یہاں رضا، فنا، محویت، استغراق اور وحدت کے تقریباً تمام پہلوؤں کی

عکاسی نظر آتی ہے۔ لیکن جن حضرات کو تصوف کے مسائل سے براہ راست دلچسپی نہیں ہے وہ بقا نظامی کے ذیل کے اشعار سے یقیناً لطف اندوز ہوں گے جن میں تصوف کی بہ نسبت خالص شاعری اپنے نقطہ عروج پر نظر آتی ہے۔

عکسِ جمالِ دوست اب آتا نہیں نظر  
آئینہ چور ہو گیا آئینہ گر سے کیا  
خدا کا عرش بھی سنتے ہیں کانپ اٹھتا ہے  
کسی کا شیشہ دل جبکہ چور ہوتا ہے  
الم سے شیشہ دل جب کہ چور چور نہ تھا  
نوازشاتِ محبت کا کچھ شعور نہ تھا

برائی اور بھلائی ہیں لازم و ملزوم  
کہ ظلمتوں ہی سے اظہارِ نور ہوتا ہے  
ہے خرد زوال ہستی ہے جنوں عروجِ خاکی  
یہ شعورِ عارضی ہے وہ سرورِ دائمی ہے

صوفیانہ شاعری کی تخلیق کار و اج ہمارے ادب سے رفتہ رفتہ ختم ہوتا جا رہا ہے۔ اس اعتبار سے ”صہبائے بقا“ کی اشاعت وقت کی ایک اہم ضرورت کو پورا کرتی ہے۔ جہاں بقا صاحب خود شاعری کو ”بیرنگ من است“ تصور کرتے رہے ہیں وہاں انہیں پروفیسر عبدالستار شاہدی جیسے محقق کامل کا مل جانا ہم اردو والوں کی خوش نصیبی نہیں ہے تو اور کیا ہے؟ پروفیسر شاہدی نے یہ کتاب مرتب کر کے اردو کی ایک ناقابلِ فراموش خدمت انجام دی ہے۔ اس کے لئے وہ یقیناً مبارکباد کے مستحق ہیں۔



## لالہ صحرا (شعری مجموعہ) (بہارالدین ریاض)

بہارالدین ریاض (پ۔ ۱۹۳۵ء) میرے ہم عصر اور ہم سفر ہیں۔ ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ اڑیسہ کے جن نوجوانوں نے امجد گنجی (مرحوم) اور مظہر امام کی رہنمائی میں اڑیسہ میں اردو تحریک کو تقویت بخشی، ان میں بہارالدین ریاض کا نام خاصا اہم ہے۔ بچپن ہی سے بہارالدین ریاض کے سر سے والدہ کا سایہ عاطفت اٹھ گیا۔ لہذا ان کی تعلیم و تربیت اپنے نانیہال میں ہوئی جو علم و ادب کا گہوارہ اور دانشوری کا سرچشمہ تھا۔ ریاض کے نانا ابرار بخش صاحب کنک کے مشہور ماہر تعلیم تھے۔ موصوف کی تربیت نے ریاض کے علمی اور ادبی ذوق کو نئی جلا بخشی۔ ابرار صاحب کی رحلت کے بعد ریاض نے زندگی کے کئی تشیب و فراز دیکھے۔ اپنی ذاتی جدوجہد کی بنا پر اس قابل بنے کہ اڑیسہ کے کئی کالجوں میں مدرس کے فرائض انجام دیتے رہے۔ بالآخر ۱۹۹۳ء میں راونشا کالج، کنک سے اپنی سرکاری ملازمت سے سبکدوش ہو گئے۔ غرض کہ بہارالدین ریاض ایک self-made انسان ہیں جنہوں نے اپنا کیریئر بنانے میں کسی دوسرے کا سہارا نہیں لیا۔ شاعری کے میدان میں خود اعتمادی کے ساتھ کچھ دور آگے بڑھنے کے بعد بالآخر مظہر امام صاحب سے اصلاح لینے لگے۔ کنک میں مظہر امام کے قیام تک یہ سلسلہ چلتا رہا۔ ”جو دل پہ گزرتی ہے رقم کرتے رہیں گے“ کے مصداق انہوں نے اپنی شاعری میں وارداتِ قلبی کا ہمیشہ انعکاس کیا۔ انہوں نے اپنے آپ کو ہر طرح کی ادبی گروہ بندی سے پاک رکھا۔ اپنی شاعری کو کسی طرح کی "ism" سے وابستہ نہیں کیا۔ بلکہ اپنے ذہن کی کھڑکیوں کو ہر طرح کی صاف ستھری ہوا کے لئے کھلا رکھا۔ جہاں جو چیز اچھی نظر آئی اُسے قبول کیا۔ ”لالہ صحرا“ ان کی چالیس سالہ مشقِ سخن کا پہلا انتخاب ہے۔ ظاہر ہے کہ چالیس سال کا عرصہ کوئی معمولی عرصہ نہیں ہوتا۔ اس میں شاعر کا ذہن مختلف مرحلوں سے گزرتے ہوئے اپنی ارتقائی منزلوں کو طے کرتا ہے۔ ان منزلوں کو طے کرتے ہوئے شاعر کو ٹھوکریں بھی لگتی ہیں، وہ گرتا بھی ہے اور سنبھلتا بھی ہے۔ اس لئے کوئی قاری اگر اس مجموعے کی تمام منظومات میں یک رنگی تلاش کرے تو اسے یقیناً مایوسی ہوگی۔ ”گلہائے رنگ رنگ سے ہے زینبِ چمن“ کے مصداق اس مجموعے میں آپ طرح طرح کی خوشبو سے دوچار ہوں گے۔ ہر طرح کے رنگ اور ہر طرح کی خوشبو میں آپ کو ایک



الگ قسم کی دل آویزی محسوس ہوگی جو شاعری منفرد تخلیقی بصیرت پر دال ہے۔ بہار الدین ریاض کی شاعری زندگی کے گونا گوں تجربات سے عبارت ہے۔ تجربات کی اس گونا گونی کے اظہار کے لئے ان کا لہجہ کہیں بہت ہی زیادہ شیریں ہو گیا ہے تو کہیں بہت زیادہ تلخ، کہیں بہت زیادہ واضح تو کہیں بہت زیادہ اسرار۔ اس تنوع کے باوجود تخلیقی سطح پر (یعنی ماقبل شعور سے شعور کی سطح تک) شاعری تخلیقی ذات کی یکسانی اور ہم رنگی باسانی دریافت کی جاسکتی ہے۔

کسی کتاب کے پیش لفظ یا مقدمہ کی حیثیت ایک ”بلند دروازے“ کی سی ہوتی ہے جس میں سے ہو کر قاری گزرتا ہے تو قلعہ فکر و فن کے کئی ”دیوان عام“ اور ”دیوان خاص“ اپنے نقش و نگار کی جانب اُسے دعوتِ نگارہ دیتے ہیں۔ اس لئے ایک مقدمہ نگار کا منصب قاری کے ذہن میں کتاب سے متعلق ایک دلچسپی، ایک تجسس پیدا کر دینا ہے۔ نقاد یا تبصرہ نگار کا لائحہ عمل اس سے ذرا مختلف ہوتا ہے۔ تشریح و توضیح فکر و فن کے مثبت اور منفی دونوں پہلوؤں کی نشان دہی، تخلیق کار کے تخلیقی عوامل کا جائزہ، اس کے ذہنی ارتقاء کی نشان دہی نیز اس ارتقاء میں مختلف داخلی اور خارجی اثرات کی دریافت، فنکار کے مختلف فن پاروں کا نیز اس کے ہم عصر اور پیش رو فنکاروں کی تخلیقات کا تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے فنکار کا اضافی مقام متعین کرنا، بین العلومی مطالعہ کے ذریعہ فن پارے کے اندر پوشیدہ خوبیوں کو اجاگر کرنا، لفظ و معنی کے رشتوں کی تحلیل اور متن کی شکست و ریخت سب کچھ تنقید کے دائرے میں شامل ہے۔ نقاد کے سامنے محض اپنے دور کا قاری نہیں ہوتا بلکہ اس کی تنقید لامتناہی طور پر آنے والے قارئین کو محیط ہوتی ہے۔ لیکن ایک تبصرہ نگار کے پیش نظر صرف سامنے کا قاری ہوتا ہے اور وہ تبصرے میں اپنے فوری ردِ عمل کا اظہار کرتا ہے جسے اس قاری کے لئے پیش کرتا ہے۔ اس کا مخاطب زمانی اعتبار سے دور کا قاری نہیں ہوتا۔ اپنے فوری ردِ عمل کے اظہار کے وقت وہ فن تنقید کے مختلف طریقہ ہائے کار میں سے کسی کو بھی اپنا سکتا ہے۔ لیکن ایک مقدمہ نگار کے پیش نظر حال کا قاری بھی ہوتا ہے اور مستقبل کا قاری بھی۔ اس کا مقدمہ نہ تنقید کی طرح تفصیل و جزئیات کو جاتا ہے نہ تبصرہ کی طرح فوری ردِ عمل کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اس کا مقصد تو صرف تصنیف کی چند ایسی خصوصیات کی طرف ہلکے سے اشارہ کرنا ہے جن کی آگہی سے قاری کے اندر کتاب پڑھنے کے لئے اکساہٹ پیدا ہو۔ میرا یہ مقدمہ بھی بہار الدین ریاض کی چند شاعرانہ خصوصیت کی جانب ہلکے

اشاروں پر مشتمل ہوگا۔ بہار الدین ریاض نظم اور غزل دونوں اصناف میں طبع آزمائی کرتے ہیں۔ اڑیسہ میں تو کیا ہندوپاک کے ہر علاقے میں نظم گو شعراء کی تعداد غزل گو شعراء کے مقابلے میں نسبتاً کم ہوتی ہے۔ اس لئے میں ریاض کی نظموں سے بات شروع کروں گا۔ ان کی نظموں میں جس چیز نے مجھے سب سے پہلے متوجہ کیا، وہ ان کی متعدد نظموں کی پراسراریت اور نوعیت ہے۔ وہ اس نوعیت کی نظموں میں ایسی فضا بندی کرتے ہیں جس میں قاری کے لئے بہت ساری گتھیاں سلجھانے کی غرض سے رہ جاتی ہیں۔ قاری جس قدر ان گتھیوں کو سلجھانے کی کوشش کرے گا، وہ اسی قدر نو بہنو جمالیاتی نشاط سے دو چار ہوگا۔ کبھی کبھی یہ پراسرار نظمیں بذات خود مدہمتی نظموں کی حیثیت اختیار کر لیتی ہیں جن سے پرت پرت معنویت کے جلوے آشکار ہوتے ہیں۔ یہی پراسراریت اور نوعیت کی فضا مجھے ان کے ہم عصروں میں بہت کم نظر آئی۔ اس ضمن میں ان کی نظمیں جائز تمنا، آرزوؤں کا پیاسا پرندہ، خواب یا حقیقت، مدفن، فریب تمنا، لمحوں کی موت، خواب خرامی بطور مثال پیش کی جاسکتی ہیں۔

نظم ”جائز تمنا“ میں سب سے پہلے شاعر نے ایسی سنسان رات کی تصویر کشی کی ہے جس میں چاند کا چہرہ زرد ہے، پیڑ ساکت ہیں اور ساری فضا غم میں ڈوبی ہوئی ہے۔ اچانک ایک پرندہ پھڑ پھڑاتا ہے اور چند پتے گرتے ہیں۔ اس کے بعد پھر وہی ہوکا عالم وہی خامشی۔ ایسے میں ایک طرف سرسراہٹ سی ہوتی ہے اور ایک ٹوٹی ہوئی قبر میں ارتعاش پیدا ہوتا ہے جس سے یونان کے دیومالائی کردار کی طرح ایک جوان سال مرحوم کا سایہ اپنے چہرے پر غم کی پرچھائیاں اور صدیوں کا کرب لئے ہوئے نمودار ہوتا ہے۔ وہ ایک ایک گام پر رکتا ہے اور مدفنوں کے نشن ڈھونڈنے لگتا ہے۔ جیسے ان مدفنوں کے ساتھ اس سایہ کی بہت سی پرانی یادیں اور ان کے بے شمار راز پوشیدہ ہوں۔ چند قبریں پرانی بھی ہیں اور چند نئی بھی۔ ان قبروں کے پاس سایہ رکتا ہے اور زیر لب کچھ بڑبڑانے لگتا ہے۔ جیسے کہتا ہو:

”کب تک میں مرتا رہوں

ایک جائز تمنا کی خاطر بھلا“

یہیں نظم اختتام کو پہنچتی ہے۔ بہار الدین ریاض کی یہ شاعرانہ پراسراریت انہیں قرۃ العین

حیدر کی افسانوی پُر اسراریت اور ”شعور کی رو“ والی ٹلنک سے قریب کر دیتی ہے۔ پوری نظم ”جائز تمنا“ میں ایک مافوق الفطرت ماحول پیدا کیا گیا ہے اور اس کے لئے بتدریج ایک فضا بھی قائم کی گئی ہے۔ اس نظم کے بعد ذہن قاری میں چند ایسے سوالات ادھر رہے جاتے ہیں جنہیں پُر کرنا قاری کا کام ہے۔ مثلاً (ا) سایہ مدفون کے نشان کیوں ڈھونڈتا ہے؟ (ب) ان قبروں کے ساتھ اس کی کون سی یادیں وابستہ ہیں؟ (ج) وہ کون سا راز ہے جو ان قبروں کے ساتھ وابستہ ہے؟ (د) یہ اگر صدیوں پرانی روح ہے تو پھر نئی قبروں کے ساتھ اس کا کیا واسطہ ہے؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ پرانی قبریں مٹی میں مل گئی ہوں اور ان کی جگہ نئی قبروں نے لے لی ہو؟ (ہ) سایہ کیوں ٹوٹی قبروں کے پاس رک کر بڑبڑاتا ہے؟ (و) سایہ کی جائز تمنا کیا تھی جس کی خاطر وہ مسلسل مرتا جا رہا ہے؟

ان سوالوں کے جواب آپ کو اس وقت ملیں گے جبکہ آپ پوری نظم کو یا تو انسانی نفسیات کی علامت کی حیثیت سے قبول کریں یا پھر اس کا سلسلہ انسانی تہذیب و تمدن کی تاریخ یا لسانیات اور معنیات سے جوڑیں۔ پرانی قبروں کی جگہ نئی قبروں کے بنانے کا سلسلہ ان تمام سطحوں پر جاری و ساری ہے۔ مثلاً اگر آپ نفسیاتی سطح پر انسانی لاشعور (unconscious) اور اجتماعی لاشعور (collective unconscious) کو ایک قبرستان تصور کریں تو نہ جانے زندگی کے کتنے تجربات اس میں مدفون ہوتے رہتے ہیں جو عالم خواب میں سایہ کی طرح جلوہ دکھاتے رہتے ہیں، یعنی ٹوٹی قبروں سے سایوں کی طرح یہ باہر نکل آتے ہیں اور ان کے ہم راز دوسرے تجربوں کو قبروں سے باہر نکالنے کے لئے کوشاں نظر آتے ہیں۔ ان کی جائز تمنا یہ ہوتی ہے کہ ان تمام تجربات کا پھر سے احیاء کر کے ”شعوری عمل“ میں ان کا استعمال کیا جائے، لیکن ان کی یہ جائز تمنا کبھی پوری نہیں ہو پاتی۔ تہذیب و تمدن کی تاریخ میں ایک کے مقبرے پر دوسرے کا مقبرہ بنتا ہے اور لامتناہی طور پر یہ سلسلہ جاری رہتا ہے حتیٰ کہ بعض قدیم تہذیب و تمدن کے آثار ناپید ہو جاتے ہیں۔ انہیں اچانک پھر سے دریافت کیا جاتا ہے تو ان میں سے ایک حرکت ولرزش سی پیدا ہوتی ہے اور ان کی ”جائز تمنا“ یہ ہوتی ہے کہ ان کے اقدار کا پھر سے احیاء ہو۔ لیکن اس کا نتیجہ بھی وہی مایوسی ہی مایوسی ہے۔ مختلف خاندان السنہ کا بہ غور مطالعہ کرنے سے پتہ چلتا ہے کہ تسم اور تسم بھوا الفاظ کا



لا تمنا ہی سلسلہ جاری رہتا ہے اور ایک ایک لفظ مختلف ادوار سے گزر کر اور مختلف تہذیبوں کا جنازہ اٹھاتے ہوئے ایسی شکل میں نمودار ہوتا ہے کہ اس کی شکل پہچانی مشکل ہوتی ہے۔ مذکورہ نظم کی مثال ایسی ہے جیسے پراکرت کے الفاظ سایہ بن سنسکرت الفاظ کی قبروں میں اپنے ساتھیوں کو تلاش کرتے ہوں۔ اسی پس منظر میں آپ اس نظم کو دوبارہ پڑھئے اور اس سے لطف و حظ اٹھائیے۔

بہار الدین ریاض اپنی نظم ”مدفن“ میں دل کو آرزوؤں کا مدفن بتاتے ہیں تو نظم ”فریب تمنا“ میں گلزار ہست و بود کو صداقت کا مدفن قرار دیتے ہیں۔ موصوف اپنی بعض نظموں میں خواب اور حقیقت، ہوش اور سرشاری، آگہی اور ربودگی کے تضاد سے پراسرار نوعیتی فضا پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مثلاً

پھر یہ منظر ذرا بدلتا ہے  
پریاں دہشت سے سہم جاتی ہیں  
دیکھ کر غم کی کالی بدلی کو  
چنچ پڑتی ہیں خوف کھاتی ہیں  
(نظم۔ خواب یا حقیقت)

افتی سے پرے یاس کا پھیلا سایہ  
مگر کس نے کھولا یہ روشن دریچہ  
یہ منزل ہے یا یہ منزل کا دھوکا  
کہیں ہو نہ یہ بھی فریب تمنا  
(نظم۔ فریب تمنا)

میں پی رہا تھا، کسے خبر تھی  
کہ قطرہء مے کی مستیوں میں  
نثار لہجوں کو کر رہا تھا  
نشہ جو اترا تو میں نے دیکھا  
قطاریں لہجوں کی کھو گئی ہیں



## (نظم۔ لہجوں کی موت)

خواب خرامی (somnambulism) جیسے انوکھے موضوع پر ان کی نظم ”خواب خرامی“ ایک منفرد شان رکھتی ہے۔ میری نظر میں یہ ایک ایسی علامتی نظم ہے جس میں موجودہ انسان کی بے راہ روی کو ”خواب خرامی“ سے تعبیر کیا گیا ہے۔

جہاں نظم ”مدفن“ اور ”فریب تمنا“ میں شاعر نے قنوطی لب و لہجہ اختیار کیا ”وہیں آرزوؤں کا پیاسا پرندہ“ ”خواب یا حقیقت“ جیسی نظموں سے شاعر کا رجائی رنگ و آہنگ مترشح ہے۔ آخر کیوں نہ ہو؟ خوشی اور غم، امید اور یاس زندگی کی ایسی ٹھوس سچائیاں ہیں جن سے کوئی بھی مخلص اور باشعور فنکار چشم پوشی نہیں کر سکتا۔

کسی بھی خیال یا جذبے کو محض منظوم کر دینا نظم نگار کا کمال نہیں ہوتا بلکہ بات سے بات پیدا کرنا، خیال سے خیال پیدا کرنا، ان خیالوں کو مکڑی کے جالے کی طرح بنتے جانا، بنتے جانا اور خیال و جذبہ کو بتدریج عروج کی جانب لے جانا ہی ایک کامیاب نظم گو شاعر کا وصفِ حاضر ہے۔ بہار الدین ریاض کما حقہ اس نکتے سے آگاہ ہیں۔ اس اعتبار سے میں ان کی نظموں ”لہجوں کی موت“ ”بیل“ ”کلوروفل“ کو ان کی اچھی نظموں میں شمار کرتا ہوں۔ یہ نظمیں نہ جدید ہیں، نہ قدیم۔ صرف نظمیں ہیں۔ ایسی ہی نظمیں زندہ جاوید ہوا کرتی ہیں۔ نظم ”لہجوں کی موت“ کا آخری بند کتنا اثر انگیز ہے، ملاحظہ فرمائیے.....

اگر میں قطروں کو جمع کرتا  
تو ہوتا اک دن بڑا سمندر  
اگر لگاتا میں پیڑ کوئی  
تو ہوتا اک دن وہ باغِ رضواں  
اگر میں ذروں کو جمع کرتا  
تو ہوتا اک دن عظیم صحرا  
مگر جو لہجوں کو جوڑا میں نے  
تو میرے ہاتھوں خسارہ آیا

نظم ”نیل“ میں شاعر کہتا ہے کہ نیل کو پھڑکے سہارے کی ضرورت ہوتی ہے، لیکن پیڑ بھی اپنی بلند قامتی اور صلابت کے باوجود اس وقت تک مکمل نہیں ہوتا جب تک اس کی بانہوں سے نیل نہ لپٹ جائے۔ اس چھوٹی سی نظم میں شاعر نے نہ جانے کتنی بڑی بات کہہ دی ہے۔ نظم ”کلوروفل“ میں شاعر نے کلوروفل کو جمالِ فطرت کا سرچشمہ بتایا ہے۔ سبز رنگت ہری بھری دھرتی کی آئینہ دار ہے ہی، لیکن اس سے بھی زیادہ اہم بات یہ ہے کہ ماہرینِ نفسیات کے بموجب کلوروفل کے بغیر ”انسانی شعور کا تصور“ ہی ناممکن تھا۔ میں نے اپنی نظم ”سرگزشتِ سفر“ میں بھی اسی نظریہ سے استفادہ کیا ہے۔ نظم ”کلوروفل“ کا آخری بند ملاحظہ فرمائیے جو کتنا پُر اثر ہے:

یہ سوکھا سہا سا جسم میرا  
کہ جیسے صحرا میں گم ہو دریا  
میں جلتا صحرا ہوں تم ہو چشمہ  
زمین بنجر ہوں تم ہو سبزہ  
میں خشک چوں کا ایک پودہ  
تمہارے لطف و کرم کا جو یا  
غموں کے پھول میرے دل کو  
شباب کا اپنے کلوروفل دو

جب ہم بہار الدین ریاض کی نظم ”مہلت“ کا یہ حصہ پڑھتے ہیں:

اجل مجھ کو تو اتنی مہلت تو دے دے  
سرت کی کلیاں کھلا لوں تو آنا  
اُجالوں کو رنگیں بنالوں تو آنا

تو ہمارے ذہن میں اُڑیا زبان کے گیان پیٹھ انعام یافتہ جدید شاعر سیتا کانت مہاپاتر کی نظم ”پھر کبھی آنا اے موت“ کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔

بہار الدین ریاض کی نظم ”چتا“، ”مفلس کی جوانی“، ”شیخے کی دیوار“، ”ممتا“، ”ترنگا“

”ایک تصویرِ دورِ رخ“، ”سرابِ آرزو“ میں ترقی پسندی کی گہری چھاپ نظر آتی ہے۔ ایسا ہونا فطری

بھی ہے، کیوں کہ ریاض کی شاعری کا یہ انتخاب چار دہائیوں کے طویل عرصے کو محیط ہے۔ لیکن یہاں میں اتنا عرض کرنا چاہوں گا کہ ”تیسری دنیا“ (third world) کے بیشتر شعراء (چاہے ان کا تعلق کسی بھی زبان سے ہو) اُسی انداز سے سوچتے ہیں جس انداز سے ریاض نے سوچا ہے۔ اس لئے ان نظموں کو محض ترقی پسندی کی چھاپ قرار دے کر ناک بھوؤں چڑھانے کی ضرورت نہیں۔

امجد مجتبیٰ، راشد شبتم اور خالد رحیم کی طرح بہارالدین ریاض کو بھی اپنے وطن مالوف اُڑیسہ سے بے انتہا عقیدت و محبت ہے اور مذکورہ شاعروں کی طرح انہوں نے بھی اس کی شان میں ایک قصیدہ بعنوان ”اُڑیسہ“ لکھا ہے۔ ریاض کی اس نظم کو اُڑیا کے مشہور شعراء گوپ بندھو داس، گودا پریش مشر، مدھو سودن داس وغیرہ کی قومی اور وطنی نظموں کے مقابل میں رکھا جاسکتا ہے۔ اردو کی ایسی نظموں سے ہم یہ ثابت کر سکتے ہیں کہ اردو سارے ہندوستان کا تہذیبی ورثہ ہے اور ”سارا ہندوستان“ اردو علاقہ ہے۔

اردو کا تقریباً ہر نظم گو شاعر صنفِ غزل میں بھی طبع آزمائی کرتا ہے حالانکہ ان دونوں اصناف کے تقاضے جدا جدا ہیں۔ بہارالدین ریاض کی غزلوں میں روایت کی پاسداری بھی ہے اور جدید تقاضوں کا احترام بھی۔ بعض اشعار تو براہِ راست دل کو چھو جاتے ہیں۔ مثلاً

کتنی حسیں ہے شام مگر جانتا ہے دل  
شامِ فراق جیسی بھی ہو شام ہی تو ہے



سبب خود کشی کا بتانا نہیں

اسے کہہ کے اک حادثہ چھوڑ دو

جہاں سبزہ ہو آجاتے ہیں اس جا سب چبکنے کو  
پرندے سوختہ اشجار سے ملنے نہیں آتے  
ہم سنا کرتے ہیں سچ بولنے والے ہیں بہت  
مان لیں یہ کہ بہت سے ہیں مگر کتنے ہیں؟



شاید کہ سانحہ کوئی پھر سے ہو رونما  
روتے سنا ہے کتوں کو کل رات گاؤں میں

☆

وہ دوست ریاض اچھے ہیں جو کچھ نہیں کہتے  
مگر جاتے ہیں سچ بول کے سچ اتنا بُرا ہے

☆

ریاض کے بعض اشعار میں ہندی کی قضا درآئی ہے۔ مثلاً

نجر ہے دھرتی گاؤں کا پگھٹ اداس ہے  
تم کیا گئے کہ آئی نہ برسات گاؤں میں  
پہل وہ تھ کا چپ تھا، ہوا چپ نہ رہ سکی  
ہوتے ہی صبح پھیل گئی بات گاؤں میں

ان کے بعض اشعار میں طنز کا عنصر پایا جاتا ہے جو ہماری جدید شاعری کی ایک اہم

خصوصیت ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

بچاؤ انہیں جو کہ ساحل پہ ہیں  
مری ناؤ کو ڈوبتا چھوڑ دو  
جہاں چور رکھوالی گھر کی کریں  
وہاں رات کا جاگنا چھوڑ دو

☆

لاٹھی جس کی بھینس اسی کی چل نکلا دستور یہاں  
رفتہ رفتہ جنگل کا قانون لگا ہے بستی میں  
جو ہی چنبلی رات کی رانی کا جواک دن مسکن تھا  
جنگلی پودوں کا وہ اب گلزار بنا ہے بستی میں

غرض کہ بہارالدین ریاض نے مختلف ادبی رجحانات سے اثرات قبول کرنے باوجود کسی مخصوص ادبی



روحان سے اپنے آپ کو وابستہ نہیں کیا۔ اس لئے ان کی شاعری کو کسی خاص رنگ کی عینک لگا کر نہیں بلکہ صاف اور شفاف شیشہ کے توسط سے دیکھنا چاہئے تاکہ ان کی شاعری اپنے اصلی روپ میں سامنے آ سکے۔ حالانکہ نظم گوئی ان کا اصل میدان ہے، لیکن غزل ہو یا نعت، حمد ہو یا مناجات ہر صنف میں وہ اپنی خلاقانہ صلاحیت کے دائمی نقوش چھوڑ جاتے ہیں۔ اردو شعر و ادب کے اعتبار سے صوبہ اڑیسہ واقعی صحرا ہے اور اس میں لالہ دگل کھلانا کوئی معمولی کارنامہ نہیں۔ بہارالدین ریاض نے محض صحرا میں پھول ہی نہیں کھلایا ہے بلکہ اس لالہ صحرا میں اپنے خونِ جگر سے رنگ آمیزی بھی کی ہے۔ مجھے اُمید ہے کہ ادبی دنیا میں ان کی کاوش کو بہر صورت سراہا جا رہا ہے۔

## کلکتہ۔ اک رباب (حرمت الاکرام)

ثاق ماریتس نے کلاسیکل شاعری اور جدید شاعری میں فرق بتلاتے ہوئے کہا ہے:  
 ”کلاسیکل شاعری میں منطقی تنظیم کے ذریعہ باقاعدہ فارم کی مدد سے بالترتیب، متوسط اور آخری علت غائی تک پہنچنا پڑتا ہے جبکہ جدید شاعری میں غیر منطقی تنظیم کی مدد سے آزاد فارم کے ذریعہ ایسی واحد علت غائی تک پہنچنا پڑتا ہے جس کی ماورائی اصلیت شاعرانہ ذکاوت کی مدد سے سمجھ میں آ سکے۔“

ان کا کہنا یہ ہے کہ شاعری چاہے کلاسیکل ہو یا جدید، اس کے لئے موسیقی کی بڑی اہمیت ہے لیکن فرق اتنا ہے کہ کلاسیکل شاعری کے لئے الفاظ کی خارجی موسیقی کو اہم سمجھا جاتا ہے جب کہ جدید شاعری کے لئے داخلی موسیقی کی اہمیت کو مسلمہ قرار دیا جاتا ہے۔ لیکن میرے خیال میں ماریتس نے خارجی موسیقی اور داخلی موسیقی کے مابین جو حد فاصل قائم کی ہے، وہ درست نہیں کیوں کہ خارجی موسیقی اور داخلی موسیقی ایک دوسرے کی ضد نہیں بلکہ ایک دوسرے کی معاون ہیں۔ چنانچہ کلاسیکل شاعری میں ایسی مثالیں بھی کثرت سے مل جاتی ہیں جن میں باقاعدہ فارم کی پابندی کے باوجود غیر منطقی تنظیم کی مدد سے داخلی موسیقی پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور اس طرح کی شاعری کو بجا طور پر ”جدید شاعری“ کا لقب دیا جاسکتا ہے۔ مثال کے طور پر حرمت الاکرام کی نظم

”کلکتہ۔ اک رباب“ کا یہ بند ملاحظہ فرمائیے جس میں مسدس کے فارم کی پابندی کے باوجود غیر منطقی تنظیم کی مدد سے داخلی موسیقی پیدا کی گئی ہے:

ہوڑہ برج کی قامتِ بالا کا بانگین جیسے کوئی بزرگ رشی جاپ میں مگن  
سکتے ہیں جیسے دفعۂ آجائے اہرمن یاناگ دیو خود کو سمیٹے، اٹھائے پھن  
فولاد کا یہ معجزہ حکمت کی سان پر

ارجن ہو جیسے تیر چڑھائے کمان پر

یہاں ”ہوڑہ برج کی قامتِ بالا کے بانگین“ کے ساتھ ”جاپ میں مگن بزرگ رشی“  
”سکتے ہیں جیسے دفعۂ آجائے اہرمن“، ”خود کو سمیٹے اور پھن اٹھائے ہوئے ناگ دیو“ اور ”کمان پر تیر  
چڑھائے ہوئے ارجن“ کا کوئی منطقی رشتہ قائم نہیں کیا جاسکتا اور چنی پیکر (images) ماقبل شعور  
(Preconscious) میں تجرید کے طریقے پر تخیل پیدا نہیں کرتے بلکہ ان کا غیر متصورانہ استفہام  
(unconceptualizable intelligibility) عقل کے لئے ابہام کی حیثیت اختیار کرتا  
ہے۔ چنانچہ ہر قاری اپنے طور پر اس سے لطف و حظ اٹھا سکتا ہے اور یہی جدید شاعری کی بہت بڑی  
خوبی ہے۔ ظاہری طور پر بے ربط چنی پیکروں (images) کے درمیان تعلقات کی کڑیاں قائم  
کرنے کی کاوش ہمیں تحت الشعور کے بے پایاں سمندر میں ڈوب جانے پر مجبور کرتی ہے جس سے  
ابھرتی ہوئی جذبات کی موجیں ہمیں جمالیاتی نشاط عطا کرنے کے لئے کافی ہیں۔ اس بند میں الفاظ  
کی موسیقی شاعری اور قاری کے درمیان تمام رکاوٹوں کو دور کر کے قاری کے ذہن کو نوامیت کی طرف  
لے جاتی ہے۔ غرض کہ فارم کی پابندی کے باوجود حرمت الاکرام کا یہ بند ”جدید شاعری“ کے اعلیٰ  
نمونے کی حیثیت رکھتا ہے۔

حرمت الاکرام کی شاعری کی ابتدا اس دور میں ہوئی جبکہ ترقی پسند تحریک اپنے عروج پر  
تھی اور شاعری کی روایتی قدریں درہم برہم ہو چکی تھیں۔ ترقی پسند شعراء میں ایک گروپ کی شاعری  
محض ہنگامی شاعری ہو کے رہ گئی اور دوسرے گروپ نے سنبھلے ہوئے شعور کا ثبوت دیا اور نسبتاً پائدار  
شاعری کا آغاز کیا۔ اس دوسرے گروپ کے نظم گو شعراء میں جمیل مظہری، فیض احمد فیض، سردار  
جعفری، پرویز شادہی، محمد دم مکی الدین، احمد ندیم قاسمی، اختر الایمان، مجید امجد وغیرہ خاص طور پر

قابل ذکر ہیں۔ دوسرے گروپ کے شعراء نے اپنی شاعری میں جس روش کو اپنایا، اس کی تکمیل ہمیں حرمت الاکرام کی شاعری میں نظر آتی ہے اور اس کی مثال ہمیں ان کی نظم ”کلکتہ اک رباب“ میں بھی مل جاتی ہے۔ اس نظم میں ”کلاسیکیت“ کے ساتھ ساتھ ”جدیدیت“ کی طرف حرمت الاکرام کی لپک ان کے فنکارانہ شعور کی پختگی اور ان کے فکر کی بالیدگی کا پتہ دیتی ہے۔

حرمت الاکرام نے خارجی اور داخلی دونوں سطحوں سے ذہنی پیکر لئے ہیں اور بعض موقعوں پر ان دونوں کو پگھلا کر ایک کرنے کی سعی کی ہے۔ ان کے رنگارنگ ذہنی پیکروں (Images) کی چند مثالیں درج ذیل ہیں جو ان کی جدت پسند افنا و طبع کی غمازی کرتی ہیں:

”خلاؤں میں ساعتوں کے بیگانہ خوشر کا اڑنا“؛ ”لمحوں کی رہگذر کا لکوار کی طرح لہراتا“؛ ”لبو کے کفن میں حنا کا کٹمی ہوئی ملنا“؛ ”شام کا زلف ستوارنا“؛ ”صبح کے ماتھے پر نقوش کا ابھارنا“؛ ”رعنائیوں کی باڑھ میں احساس کے گداز کا ہوتا“؛ ”نشاط خانوں میں نعمات کی کمان کا چلکنا“؛ ”جسم کے خطوط کا زبان بننا“؛ ”بجلیوں کا رگوں میں حل ہوتا“؛ ”محراب انتظار میں کنول کا روشن ہوتا“؛ ”فطرت غزل کا قصر طرب سجانا“؛ ”قرطاس کا نغموں کے محل ابھارنا“؛ ”لمحوں کے سرد چہرے پر سوالات کا ابھرتا“؛ ”ذہنوں میں روایات کی پری کا رقص کرنا“؛ ”قرب میں فاصلوں کی آگ کا سموئی ہوئی ہوتا“؛ ”رگوں میں شعلہ رقصاں کی طرح خون کا بھڑکنا“؛ ”حقیقتوں کے اجالے کا داغ داغ ہوتا“؛ ”زندگی کا احساس کے ایانغ چھلکانا“؛ ”طرفگی روز و شب کے گھاؤ کا ہنسا“ وغیرہ وغیرہ

یہ ذہنی پیکر ہمیں دیئے آئے آب و گل کی فضاؤں سے مابعد الطبیعی کائنات کی طرف لے جاتے ہیں اور آج خود کو پیکری شاعری کا پرستار (imagist) کہنے والے شعراء میں بہت کم ایسے ہوں گے جن کے یہاں ذہنی پیکروں کا اس قدر متنوع اور گونا گوں استعمال ہوا ہے۔ حرمت الاکرام نے اپنی شاعری میں جن تشبیہات، استعارات اور ذہنی پیکروں (images) کا استعمال کیا ہے، چاہے انہیں آپ جدید کہہ لیں یا کلاسیکل لیکن ان میں پائنداری و استحکام بہر حال ہے۔ بقول شیکسپیر "Rose by any other name would smell as sweet" یعنی



گلاب کو خواہ کسی نام سے پکاریے، اس کی خوشبو وہی رہتی ہے۔ اگر جدید شاعری سے مراد ایک ایسی پاکدار شاعری ہے جو جغرافیائی حدود میں مقید نہ ہو کر ہر مقام اور ہر زمانے میں ”جدید“ کہلانے کی اہلیت رکھتی ہے تو حرمت الاکرام کی شاعری بلاشبہ جدید کہلانے کی مستحق ہے۔

حرمت الاکرام کو شاعری میں مینا کاری کا فن بھی معلوم ہے اور تعمیر عمارت کا فن بھی حادانکہ ان دونوں صفتوں کا یکجا ہونا آسان بات نہیں۔ چنانچہ ان کی طویل نظم ”کلکتہ۔ اک رباب“ ایک ایسے تاج محل کی حیثیت رکھتی ہے جس میں دونوں طرح کے فنون عروج پر ملتے ہیں۔ حرمت الاکرام کی نظر محض نظم کی کلیت میں نہیں کھوجاتی بلکہ جزئیات کے خاص خاص گوشوں تک جا پہنچتی ہے۔ طویل نظموں میں عموماً شاعر کے لئے شروع سے آخر تک ایک ہی طرح کے معیار کو برقرار رکھنا اور داخلی تسلسل کے ساتھ اس کے ارتقاء کا لحاظ رکھنا بہت مشکل ہو جاتا ہے۔ جوش کی طویل نظم ”طلوع فکر“ ان معنی میں ناکامیاب ہے کہ ایک ہی طرح کے خیالات، تشبیہات اور استعارات کے بار بار استعمال سے نظم میں جمود پیدا ہو گیا ہے۔ اس کے برعکس حرمت الاکرام کی نظم ”کلکتہ۔ اک رباب“ تازہ تر ذہنی پیکروں (Images) کے استعمال سے ہمیشہ آگے بڑھتی رہتی ہے۔ یہ ذہنی پیکر محض نظم کی ظاہری خوبصورتی میں اضافہ کے لئے استعمال نہیں ہوئے ہیں بلکہ شاعر کے جذبات کی ہو ہو عکاسی کے لئے لائے گئے ہیں۔ اس نظم میں بعض مقامات پر ڈرامائی عناصر بھی نظر آتے ہیں جن کا نظم کے ارتقاء میں کافی اہم حصہ ہے، مثلاً

(۱) ٹھہرے جو پاؤں آئی یہ آواز، آگئے؟      اک کج ادا کے شیفہ ناز آگئے؟

(۲) ہم کو وفا و مہر سے قاصر نہ جانے      کہتے ہیں، آؤ اور ہمارے قریب آؤ

(۳) ناکام حسرتوں کے بھڑکتے ہوئے الاؤ      کہتے ہیں، آؤ اور ہمارے قریب آؤ

حرمت الاکرام کے انداز بیان میں ایک والہانہ پن کے ساتھ جو بے ساختگی پائی جاتی

ہے، اس کی ایک مثال ملاحظہ فرمائیے:

درگا کا یہ سنگار یہ اک حریر رنگ و ناز      بیباک آنچلوں کی فضاؤں سے ساز باز

قرش زمیں ہے یا کوئی بتخانہ مجاز      رعنائیوں کی باڑھ میں احساس کا گداز



یہ مورتی کی شان کہ قربان جائے

پوجا بھی ایک چیز ہے، یہ مان جائے

درگاہیں جو اپنے خطوط و نقوش میں فن آزاری کی لاجواب مثالیں رکھتی ہیں، ان کی جیتی جاگتی تصویروں یعنی حسینانِ بنگال کی طرف اشارہ ہے جنہیں دیکھ کر غالب نے کہا تھا:

وہ تازیں بتانِ خود آرا کہ ہائے ہائے

اس بند کے بعض مصرعوں میں بڑے نازک اور لطیف اشارے پنہاں ہیں۔

ایسا معنوم ہوتا ہے جیسے حرمت الاکرام کے ذہن و شعور میں الفاظ و تراکیب کا سمندر موجیں مار رہا ہے لیکن وہ ان الفاظ و تراکیب کی رو میں بہہ نہیں جاتے بلکہ ضبط و توازن سے کام لے کر انہیں اپنے جذبات کے پر خلوص ابلاغ کے لئے استعمال کرتے ہیں اور یہی بات ان کی فنی پختگی پر دلالت کرتی ہے۔ مثلاً

کافی کی پیالیوں سے انھی دل نشیں محکم

لے کر سخن و روں کو چلی گھر سے اک لٹک

میں ”محکم“ یا ”لٹک“ جیسے الفاظ کا اصل مفہوم سمجھ میں آنے سے پہلے ہی ہمیں ان کا یہ شعر متاثر کر جاتا ہے اور یہی چیز بقول ٹی۔ ایس۔ ایلٹ کا میاب شاعری کی روشن دلیل ہے۔ یوں تو صفائی نے کلکتہ، جوش نے علی گڑھ، مجاز نے لکھنؤ، علی گڑھ، دلی اور الہ آباد، آل احمد سرور نے ماسکو، امجد مجھی نے کٹک، اور پریم وار برنی نے بمبئی سے متاثر ہو کر نظمیں کہی ہیں لیکن ان نظموں کا تعلق ان شہروں سے یا تو ضمنی ہے یا ان میں ان شہروں کے تاریک یا روشن محض ایک پہلو کی عکاسی کی گئی ہے۔ ان نظموں کے برعکس حرمت الاکرام کی نظم ”کلکتہ۔ اک رباب“ اس لئے اہم ہے کہ اس میں شاعر نے کلکتہ کے معاشرتی، تہذیبی اور ثقافتی پہلوؤں کی عکاسی کر کے اس کے تاریک اور روشن دونوں گوشوں کو اجاگر کیا ہے اور اس طرح یہ نظم شاعر کے مشاہدات و تجربات کی وسعت اور گہرائی کی مثال پیش کرتے ہوئے شاعر کی سیاسی اور سماجی بصیرت کی بھی توثیق کرتی ہے۔ نظم میں شاعر کی نفسیات کی خارجی اور داخلی دونوں کیفیتوں کا بحسن و جود اظہار ہوا ہے۔

زندگی کی کج ادائی کا شیفٹ شاعر، وقت کے سفر میں جب ایک موڑ پر پہنچ کر چھاؤں کا آسرا لیتا ہے تو کلکتہ اس کے لئے ایک سنگ میل بن جاتا ہے اور شاعر، کلکتہ کے مختلف قابل ذکر مقامات کے بعد چورنگی کی رنگینی و رعنائی میں کھو جاتا ہے۔ حرمت الاکرام نے چورنگی کو دوج کے چند رماں سے تشبیہ دی ہے جو نہایت موزوں اور مناسب ہے۔ چورنگی کو جس شخص نے شام کے وقت اپنے شباب پر دیکھا ہے، اس کے لئے یہ ذہنی پیکر (Image) بڑا معنی آفریں اور فکر انگیز ثابت ہوگا کیوں کہ چورنگی کی رعنائی چند ساعتوں کی مہمان ہوتی ہے اور دوج کے چاند کی طرح جلد تر غروب ہو جاتی ہے۔ شاعر کی نظر میں چورنگی، زندگی کی کماں کا سنہرا تیز بھی ہے اور اپنے رانجھا کی کھوئی ہوئی ہیر بھی۔ یہ ایک تجربہ، ایک جلوہ، ایک نظر بھی ہے اور خیام کی رباڑی کا بھنکا ہوا اثر بھی۔ چورنگی ایک لمحہ بھی ہے اور ایک زمانہ بھی، اپنی کماں کا تیز بھی ہے اور اپنا نشانہ بھی۔ کلکتہ ایک کتاب ہے تو چورنگی اس کا پیش لفظ، کلکتہ ایک رباب ہے تو چورنگی اس کا حسین ترین نغمہ اور آخر کار شاعر اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ

یہ ایک شہر سارے جہاں کی کماں ہے

یہ اک غزل ہے جس کا ہر اک شعر اکائی ہے

اس شبہ کو غزل متصور کرنا اور اس کے ہر شعر کو اکائی کی شکل میں پیش کرنا شاعر کے جذباتی عمق کا آئینہ دار ہے۔ اس کے بعد شاعر کلکتہ کی تہذیبی و روایتی اقدار سے گہری وابستگی کا اظہار کرتا ہے لیکن کلکتہ کے تاریک پہلوؤں کو نظر سے اوجھل نہیں ہونے دیتا۔ مشینی تہذیب کے پس پردہ جرائم کا ارتکاب، موجودہ انسان کی بے بسی و بیچارگی، سر عام جسم فروشی، فٹ پاتھ اور ہوٹل کے بغیر غریب طبقے کی گزارہ نہ ہونا وغیر مسائل، شاعر کا موضوعِ سخن بنتے ہیں لیکن شاعر ایک حساس اور ہمدردانہ دل کے ساتھ ان تمام پہلوؤں کا مشاہدہ کرتا ہے، ایک نقاد یا نکتہ چیں کی طرح نہیں جس سے شاعر کی تربیت یافتہ وسیع النظری کا پتہ چلتا ہے۔ آخر میں کلکتہ چھوڑنے کا شاعر کو وہی غم ہوتا ہے جو مجاز کو دہلی چھوڑنے پر ہوا تھا۔ لیکن جہاں مجز قنوطی لہجے میں کہتا ہے:

نوحہ گر جاتا ہوں میں نالہ بلب جاتا ہوں میں

وہیں حرمت الاکرام کی رجائیت ملاحظہ فرمائیے:

ماتا کہ تجھ سے دور، میں اپنے وطن میں ہوں  
ہر رنگ سے شریک تری انجمن میں ہوں

اور اسی مقام پر نظم اپنے عروج پر پہنچتی ہے۔

نظم میں شاعر نے ہندوستان کی تہذیبی روایات سے اپنا رشتہ پورے طور پر استوار رکھا ہے اور انہی روایات سے موقع بہ موقع استعارات اور ذہنی پیکر (Images) حاصل کئے ہیں۔ مثلاً

(۱) جیسے کوئی بزرگ رشی جاپ میں نکلن

(۲) یا ناگ دیو خود کو سمیٹے، اٹھائے پھن

(۳) ارجن ہو جیسے تیر چڑھائے کمان پر

(۴) بیزا را اپنے شام سے راوہا کی طرف

اس نظم میں شاعر نے نیگور، وحشت، نذرل، سو باس اور واجد علی شاہ کو نذرانہ عقیدت پیش کیا ہے۔ شاعر کو کلکتہ کی ادنیٰ سے ادنیٰ شے سے محبت ہے اور اس نے چاول، چائے، پان، رس گلوں اور مچھلیوں (ماچھے رجبھول) تک کا ذکر کیا ہے جو بنگالی تہذیب کا جزو لاینفک ہے اور اس سے ہمیں شاعر کے شاعرانہ خلوص و صداقت اور اس کی ژرف نگاہی کا بین ثبوت ملتا ہے۔

الغرض ”کلکتہ۔ اک رباب“ ایک ایسی نظم ہے جس میں کافی طویل ہونے پر بھی ابتداء، عروج اور انتہا کا خاص خیال رکھا گیا ہے اور نو بہ نو پیکروں کی مدد سے داخلی موسیقی یعنی ذکاوتی تہجیات کی موسیقی (music of intuitive pulsion) پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس سے شاعر کے جذبات، قارئین کے ذہن میں بآسانی منتقل ہو جاتے ہیں اور نتیجہً ابلاغ میں جذبات کی اضافی فراوانی معرض وجود میں آتی ہے جو اس نظم کو کامیاب شاعری کا لقب عطا کرنے کے لئے کافی ہے۔

انیس اور دبیر کے مرثیوں اور اقبال کی نظموں ”شکوہ“ اور ”جواب شکوہ“ کے بعد غائباً مسدس کی شکل میں حرمت الاکرام کی نظم ”کلکتہ۔ اک رباب“ ہی اب تک اردو زبان کی سب سے زیادہ کامیاب طویل نظم ہے۔



## شہپر

### (حرمت الاکرام)

امیدوں کی سونی منڈیوں پر دیپ جلا کر امداد کا جادو جگانے والا، خاک کو خاک آشنا کرنے کی آرزو میں پتلا بنا کر سجدۂ اطاعت ادا کرنے والا، روح کو جسم آشنا کرنے کا حوصلہ رکھنے والا، آدمی کی خاک نشینی اور افلاک نشینی، دونوں کو تحسین آمیز نگاہوں سے دیکھنے والا شاعر جس وقت ماحول کی سخت چٹان سے اپنی ذات کو ٹکراتا ہے اور پاش پاش ہوتا ہوا پاتا ہے تو اس کی زبان سے بے ساختہ یہ شعر نکل جاتا ہے۔

میں سمندر ہوں مڑا بھی تو کدھر جاؤں گا

اپنے ہی دائرۂ جاں میں بکھر جاؤں گا

غرض کہ تجربات کی موجوں کا ساحل ہستی کی طرف مڑتا، اس سے ٹکرا ٹکرا کر بکھرتا اور بکھری ہوئی چھوٹی چھوٹی لہروں کا بڑی بڑی موجوں کی شکل میں نمودار ہو کر پھر سے ساحل کی طرف لپکتا، اسی طرح کے ذہنی عمل، ردِ عمل نیز پیچ و تاب کے لامتناہی اور متحرک سلسلوں سے حرمت الاکرام کی شاعری عبارت ہے۔ تجربات کی پر پیچ موجیں جس وقت شاعر کی تعمیری شخصیت اور تخلیقی انا میں ڈوب کر دو بارہ اُبھرتی ہیں تو اپنے ساتھ تحت الشعور اور لا شعور کی عمیق ترین تہوں سے نہ جانے کتنے تابناک موتیوں کو اوپر نکال لاتی ہیں اور ساحل ہستی پر سجادتی ہیں۔ ان موجوں کا دائرۂ عمل نہایت وسیع ہے کیوں کہ زندگی کے پختہ شعور نے شاعر کو فکر و نظر کی وسعت و پنہائی بخشی ہے جو فن کا رانہ سطح پر زندگی کے ہر وقتی تجربے کو دائمی بنانے کی اہلیت رکھتی ہے۔ یوں تو اس دور کے تمام جدید شعرا کو اس لاسمیتیت کی محزون اور شکست خوردگی کا احساس ضرور ہے جسے موجودہ صدی کی ودیعت کہنا چاہیے لیکن حرمت الاکرام کی طرح کتنوں نے احساس سے مغلوب نہ ہو کر پوری سنجیدگی کے ساتھ اس پر غور و فکر کیا ہے اور اس کے دائمی اور ابدی پہلوؤں کو فنی بصیرت کے ذریعہ ابھارنے کی کوشش کی ہے؟ حرمت الاکرام کی طرح کتنوں کے یہاں تجربات کی وہ بو قلمونی ملتی ہے جو زندگی کو ایک ناقابلِ تقسیم کلیت (Totality) کی شکل میں دیکھنے کی آرزو سے پیدا ہوتی ہے اور جس سے عظیم شاعری کی



تخلیق کے لئے نئی راہیں ہموار ہوتی ہیں؟ جہاں تک حرمت الاکرام کے اسالیب کا تعلق ہے انہوں نے عام بول چال کی زبان میں شاعری کرنے کی بجائے اپنے لئے ایک مخصوص قسم کے سنجیدہ اور باوقار لہجہ کا انتخاب کیا ہے، استعاروں اور پیکروں کے استعمال میں ہمیشہ اہمال پر ابلاغ کو ترجیح دی ہے اور اپنی نظموں میں (چاہے وہ آزاد ہوں یا پابند) داخلی آہنگ کے پہلو پہ پہلو خارجی آہنگ و ترنم کا بھی اہتمام کیا ہے۔ یہ عناصر ان کے مرکزی جذبات سے بڑی گہری مناسبت رکھتے ہیں اور ان کی شاعری میں نہایت فطری اور بے ساختہ انداز سے جلوہ گر ہوئے ہیں۔ میری رائے میں حرمت الاکرام اس عہد کے ان گئے پختے شاعروں میں ہیں، جو بجا طور پر یہ دعویٰ کر سکتے ہیں کہ ۔

ثبت است بر نجر یدہ عالم دوام ما

عکس در عکس

( خالد رحیم )

۱۹۶۲ء کی بات ہے، میں شعرائے اڑیسہ کا تذکرہ ”آبِ خضر“ کی شکل میں مرتب کر رہا تھا۔ ترتیب اور انتخاب کلام کا کام تقریباً پایہ تکمیل کو پہنچ چکا تھا۔ اس وقت میں خالد رحیم کے نام سے ناواقف تھا۔ مظہر امام صاحب نے (جو اس زمانے میں آل انڈیا ریڈیو کٹک سے وابستہ تھے) ایک دن مجھ سے کہا کہ ”اڑیسہ کے ایک اور ابھرتے ہوئے نوجوان شاعر ہیں خالد رحیم، آپ اُن کا کلام“ ”آبِ خضر“ میں ضرور شامل کیجئے۔“ یہ کہہ کے انہوں نے اپنی جیب سے کاغذ کا ایک پرزہ نکالا اور خالد رحیم کی ایک مختصر نظم ”بارہا“ پڑھ کر سنائی۔ نظم یہ تھی:

کتنا ویران ہے مرا کمرہ  
 ڈس رہی ہے مجھے یہ تنہائی  
 میرے کمرے کے ایک کونے میں  
 ایک چھوٹی سی میز ہے جس پر  
 چند بکھری ہوئی کتابیں ہیں  
 سوچتا ہوں کہ ان کتابوں سے

اپنے بیزار دل کو بہلاؤں  
پھر مجھے یہ خیال آتا ہے  
یہ کتابیں بہت پرانی ہیں  
بارہا ان کو پڑھ چکا ہوں میں

اس مختصری نظم نے مجھے بے حد متاثر کیا۔ اسے میں نے ”آبِ خضر“ میں شامل کر لیا۔ خالد رحیم ”آبِ خضر“ میں سب سے کم سن شاعر کی حیثیت سے شریک ہوئے۔ لیکن کسے معلوم تھا کہ سرزمینِ اُڑیسہ سے ابھرتا ہوا یہ نوجوان شاعر ایک دن آسمانِ ادب پر اس طرح چمکے گا کہ دیکھنے والوں کی نگاہیں اس کے فکر و فن کی تانبا کی سے خیرہ ہو جائیں گی؟

خالد رحیم کے بعد اُڑیسہ سے اُردو کے جدید شاعروں کی ایک نئی نسل ابھری۔ اس نسل کے شعرا میں یوسف جمال، ساجد اثر، اطہر عزیز وغیرہ نے اہل نظر کی توجہ بطور خاص اپنی جانب مبذول کرائی۔ لیکن اُڑیسہ کے نئے اور پرانے تمام شاعروں میں خالد رحیم، امجد نجمی (مرحوم) کے بعد سب سے زیادہ پُرگو شاعر ہیں اور چلتے پھرتے فی البدیہہ شعر کہہ سکتے ہیں۔ ایک ہی نشست میں قلم برداشتہ لمبی لمبی نظمیں اور لمبے لمبے منظوم خاکے اور منظوم خطوط لکھ ڈالتے ہیں۔ خصوصاً ان کے اور رضا نقوی واہی کے درمیان جو منظوم خطوط کا سلسلہ چل رہا ہے وہ نہایت دل چسپ ہے۔ یہ ضرور ہے کہ فی البدیہہ اشعار ہمیشہ یکساں معیار کے نہیں ہوتے، لیکن بعض اشعار اپنی بے ساختگی کی وجہ سے یقیناً قابلِ توجہ ہو سکتے ہیں، اور ہوتے بھی ہیں۔ ایک دفعہ کا ذکر ہے، بھدرک کے مشاعرے میں شرکت کی غرض سے ہم سب کٹک سے کار میں سفر کر رہے تھے۔ کٹک سے بھدرک کا سفر ختم نہیں ہو پا رہا تھا۔ اچانک خالد رحیم نے ایک مصرع چھیڑا:

کوئی غزل ہی سناؤ کہ فاصلہ کم ہو

ہم میں سے ہر شخص نے اسی زمین میں اپنے اپنے انداز کا ایک ایک شعر کہا۔ لیکن سفر کے اختتام تک خالد رحیم کی غزل مکمل تھی۔ جو اس مجموعے میں شامل ہے۔ اس غزل کے چند شعرا آپ بھی سن لیجئے:

سکوتِ غم کو مٹاؤ کہ فاصلہ کم ہو  
کوئی غزل ہی سناؤ کہ فاصلہ کم ہو  
تمہاری سمت تو ہم نے قدم بڑھائے ہیں  
کچھ آگے تم بھی تو آؤ کہ فاصلہ کم ہو  
روالم کی مسافت کو مختصر کر دو  
فصلِ وقت پہ آؤ کہ فاصلہ کم ہو

آپ نے اندازہ لگالیا ہوگا کہ خالد رحیم کے یہ فی البدیہہ اشعار ایسے نہیں ہیں جنہیں نظر انداز کیا جاسکے۔

خالد رحیم کا سن ولادت ۱۹۴۴ء ہے۔ ان کے تجربات زندگی کا نچوڑ پہلی بار ”عکس در عکس“ کی شکل میں آپ کے سامنے آ رہا ہے۔ خالد رحیم کی زندگی میں چکا چوند پیدا کرنے والے واقعات نہیں ہیں۔ اُن کے یہاں سعدی کی طرح ”چہل سال عمر عزیزت گذشت“ جیسا تاسف پایا نہیں جاتا۔ اُن کے فنی شعور کے ارتقاء میں جہاں مظہر امام کے مفید مشوروں اور امجد نجمی (مرحوم) کے قرب نے اہم حصہ ادا کیا ہے، وہیں رضا نقوی و انبی اور حرمت الاکرام سے ادبی رابطوں نے بھی اس کوئی جلا بخشی ہے۔ اگر ایک طرف موصوف اپنی شاعری میں احمد ندیم قاسمی، قتیل شفائی، وزیر آغا، ناصر کاظمی وغیرہ سے متاثر ہیں تو دوسری طرف انہوں نے خلیل الرحمن اعظمی، خورشید احمد جامی، شہر یار، بشیر بدروغیرہ سے شعوری یا غیر شعوری طور پر اثر قبول کیا ہے۔

یوں تو خالد رحیم نے وطنی، سیاسی، سماجی، اخلاقی، ہر طرح کی نظمیں کہی ہیں، لیکن میں انہیں بنیادی طور پر غزل ہی کا شاعر تصور کرتا ہوں۔ اگر میں یہ کہہ کے چپ ہو جاؤں کہ انہوں نے جدید شاعری میں اپنا مقام بنالیا ہے یا یہ کہ ان کی شاعری میں جدید قدروں کے علاوہ کلاسیکل شاعری کی عظیم روایت کا احترام بھی پایا جاتا ہے، تو اُن کی شاعری کے ساتھ صحیح انصاف نہیں ہوگا کیوں کہ ایسے جملے تو اُن کے ہم عصر بہت سے شعراء پر منطبق ہو سکتے ہیں۔ یا اگر میں یہ کہوں کہ اُن کے یہاں پہاڑ، ابر، سایہ، سورج، ندی، جنگل، پتہ جیسی لفظیات کا بکثرت استعمال ہوا ہے، تو اس سے بھی ان کی شاعری کی انفرادیت سمجھنے میں مدد نہیں ملے گی۔ اگر یہ کہا جائے کہ ان کے یہاں الفاظ

کے توڑ پھوڑ کا وہ عمل نہیں ملتا جو بعض نئے شعراء کے یہاں ملتا ہے، تو اس سے بھی ان کی شاعری کی شناخت نہیں ہوتی۔ ان کی شاعری دراصل اپنے گرد و پیش کے گہرے شعور و ادراک کی عکاسی ہے اور اس شعور و ادراک کے اظہار کے لیے انہوں نے جو لہجہ دریافت کیا ہے، اسے رومانی معصومیت اور معصوم رومانیت کے ملے جلے آہنگ سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ گزشتہ دس پندرہ سال کے درمیان جدید شاعری میں چند سکتہ بند الفاظ کا استعمال اس کثرت سے ہوا ہے کہ یہ الفاظ اپنی دلکشی اور جاذبیت تقریباً کھو چکے ہیں۔ لیکن خالد رحیم کی شاعری میں جہاں کہیں یہ الفاظ مستعمل ہوئے ہیں وہ شاعر کے جذبات کی آنچ میں تپ کر کندن بن گئے ہیں۔ ان میں فرسودگی کا شائبہ دور دور تک نظر نہیں آتا۔ یوں تو پیکر تراشی کے عمل میں خالد رحیم کو مہارت خاص حاصل ہے لیکن میری رائے میں ان کے علامت پسند اشعار انہیں اپنے قبیلے کے دیگر شعراء میں امتیازی حیثیت عطا کرتے ہیں۔ ان کے چند علامت پسند اشعار ملاحظہ فرمائیے:-

اب یہ سازش ہے کہ خوں رنگ ہو موسم کا لباس  
ہنر پودوں کا سلامت کہیں پیکر نہ رہے

☆

ورق ورق پہ سمندر ہے ڈوب جاؤ گے  
کتاب جسم کھلے گی تو بچ نہ پاؤ گے

☆

بدن کی اوٹ سے نکلے گا جب کوئی سورج  
تم اپنے جسم پہ لذت کی دھوپ پاؤ گے

☆

ایک طوفان اٹھا ہے مجھ میں  
پھر کوئی ڈوب چلا ہے مجھ میں

☆



دھوپ میں تپتے پیاسے صحراؤ  
نہیں سمندر ہوں مجھ کو پی جاؤ

☆

دھوپ آئے گی تو پھر خول سے باہر ہوگا  
جو بھی سائے کی طرح جسم کے اندر ہوگا

☆

الچھ رہا تھا زمیں پر پڑا ہوا پتہ  
کسی نے دی جو تسلی تو رو پڑا پتہ

☆

نہیں سایہ بن کے سورج سے ملا ہوں  
میں اپنے جسم کے باہر کھڑا ہوں

☆

تھا سامنے پہاڑ کا پیکر اداس اداس  
سر کو چلک رہا تھا سمندر اداس اداس

☆

سورج اڑا کے ڈوب گیا روشنی کی راکھ  
چہرے پہ دن کے جمنے لگی تیرگی کی راکھ

☆

کہنے کو تو اک پیڑ خموشی سے کھڑا تھا  
صدیوں سے تری راہ مگر دیکھ رہا تھا

غرض کہ اپنے آپ کو دہرائے کا عیب جو نئے شاعروں میں عام ہوتا جا رہا ہے، خالد رحیم کے یہاں پایا نہیں جاتا۔ آپ نے غور کیا ہوگا کہ ان کی شاعری میں وہی سورج، وہی سمندر، وہی پہاڑ، وہی طوفان، وہی دھوپ، وہی پودا، وہی پتہ بار بار ابھرتا ہے لیکن ہر بار ایک نئی معنویت لیے

ہوئے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ عالمی سطح پر جو انتشار پھیلا ہوا ہے، اس کی ترجمانی اردو کی جدید شاعری میں ہوئی ہے لیکن گزشتہ دس پندرہ سال سے ہندوستان کے بعض غزل گو شعراء کے یہاں فسادات کا ذکر بھی نظر آتا ہے۔ جہاں تک مجھے معلوم ہے اردو غزلوں میں اس نوعیت کے اشعار مظہر امام نے سب سے پہلے کہے۔ مظہر امام کی طرح خالد رحیم نے بھی اس نوعیت کے بہت سے ایسے عمدہ اشعار کہے ہیں، جن سے فسادات کی تباہ کاریوں کا عکس ہماری آنکھوں کے سامنے کھنچ جاتا ہے۔ مثلاً:

میں برہنہ کھڑا ہوں کہ میرے لباس کو  
احباب بانٹ لے گئے جاگیر کی طرح

☆

شعلے بھڑکاؤ کوئی پھول سا پیکر نہ رہے  
درد ہی درد رہے، پیار کا منظر نہ رہے

☆

اب یہ تحریک چلی ہے کہ یہاں سر نہ رہے  
برہنہ رُوح رہے جسم کی چادر نہ رہے

☆

یہ بھی ممکن ہے سرِ شام جو واپس آؤں  
اس سلگتی ہوئی بستی میں مرا گھر نہ رہے

☆

تمام شہر پہ طاری تھا غم کا سہا  
اور اپنا سنگِ صدا لے کے چل پڑا تھا میں

☆

تم جسے دیکھ کے پہچان نہ پاؤ گے کبھی  
ساری بستی میں وہی ایک مرا گھر ہوگا

☆

جلوؤں کے اُجالے میں مجھے دیکھنے والو  
حیرت سے نہ دیکھو کہ میں جلتا ہوا گھر ہوں

☆

آگ پانی میں لگا بیٹھے لگانے والے  
مجھ پہ الزام لگاتے ہیں زمانے والے

☆

غزل کی زبان میں فسادات اور آتش زنی کا ذکر غزل کے جدید تر رجحانات میں شامل ہے اور اس مخصوص رجحان کو برتنے والوں میں خالد رحیم کا نام خاصا اہم ہے۔

خالد رحیم کے بعض اشعار نہایت معصوم ہوتے ہیں جو بطور خاص مجھے بڑے پیارے لگتے ہیں۔ یوں تو اُن کے بعض دیگر معاصرین کے یہاں بھی معصوم قسم کے اشعار قابل لحاظ حد تک مل جاتے ہیں، لیکن خالد رحیم کے ذیل کے اشعار میں جو بات ہے وہ بہت کم کہیں اور نظر آتی ہے:

میں سوچتا ہوں شب و روز فلسفی کی طرح  
یہ چاند کیوں نظر آتا ہے آپ ہی کی طرح

☆

جسم کے شہر میں اک چھوٹا سا مندر ہوتا  
تیری پوجا کے لیے دل مرا پتھر ہوتا

☆

توڑ کر شیش محل ہم بھی تماشا کرتے  
اپنی تنہائی کے ہاتھوں میں جو پتھر ہوتا

☆

رات کے اوراق پہ نکھرا ہوا ہے کس کا فن  
چاند کو جس نے تراشا تھا وہ آزر کون ہے



میں تو اپنے جسم کے باہر کھڑا ہوں دیر سے  
سوچتا رہتا ہوں اکثر میرے اندر کون ہے



وقت چھڑے ہوئے چہروں کو ملا دیتا ہے  
کیوں نہ ماضی سے میں ٹوٹا ہوا رشتہ مانگوں

بچوں کا سا یہ تحیر اور یہ ناقابل تکمیل تجسس خالد رحیم کے لب و لہجہ میں وہ گھلاوٹ پیدا  
کر دیتے ہیں جس سے ان کی شاعری نہایت معصوم اور سادہ لوح معلوم ہوتی ہے اور اس میں دور دور  
تک تصنع زدگی کا شائبہ نہیں گزرتا۔

مظہر امام نے جب ”آزاد غزل“ کا نیا تجربہ انجام دیا تو کئی سمتوں سے اس کی مخالفتیں  
ہونے لگیں۔ روایتی غزل گو شعراء کو تو بہر حال مخالفت کرنی تھی، سوانہوں نے کی لیکن تعجب اس بات  
پر ہوتا ہے کہ اچھے اچھے جدید شعراء نے بھی اس کے خلاف محاذ قائم کیا۔ تمام نامساعدات کے باوجود  
”آزاد غزل“ کے پرچم کے تلے رفتہ رفتہ لوگ آتے رہے اور بالآخر ایک کارواں بن گیا۔ جن گنے  
چنے شعراء نے آزاد غزل کی مقبولیت کے ابتدائی دور میں مظہر امام کا ساتھ دیا ان میں خالد رحیم کا نام  
بھی آتا ہے۔ بعض شعراء ایسے ہیں جن کی آزاد غزلوں کا لب و لہجہ ان کی پابند غزلوں کے لب و لہجہ  
سے بڑی حد تک مختلف ہوتا ہے۔ خود میرے یہاں بھی یہی بات ہے، لیکن خالد رحیم کی آزاد غزلوں  
میں وہی نرمی، وہی سبک روی اور وہی گھلاوٹ ہوتی ہے جو ان کی پابند غزلوں کا وصف خاص ہے۔

خالد رحیم کی آزاد غزلیں حشو و زواید سے پاک ہیں۔ اور ان کا کوئی ایک لفظ ایسا نہیں ہوتا  
جسے اپنی جگہ سے ہٹایا جاسکے یا ان آزاد غزلوں کے خیالات کو زیادہ بے ساختہ انداز میں پابند غزل  
کے سانچے میں ڈھالا جاسکے۔ مثلاً ان کی آزاد غزلوں کے ذیل کے اشعار ملاحظہ فرمائیے۔



طاق پر ایک شمعِ وفا ٹھہاتی رہی  
اور شبِ انتظار اس کے پہلو میں بیٹھی ہوئی مسکراتی رہی



وقت ستار ہا  
زندگی درد و غم کی کہانی سناتی رہی



چلتے چلتے خواہشوں کا سلسلہ بن جائے گا  
ایک جنگلِ نقشِ پائینے میں لے کر راستہ بن جائے گا



دیر سے تنہا کھڑا ہوں  
کب سے میں آواز تم کو دے رہا ہوں



دُور مجھ سے یوں نہ جاؤ  
میں تمہارے ہاتھ کی ریکھاؤں میں پھیلا ہوا ہوں



شیرِ غم تیرے درِ بچوں سے برستے رہے پھر کتنے  
عکس درِ عکس ابھرتے رہے منظر کتنے

غرض کہ خالد رحیم روز و شب کے چھوٹے بڑے، اہم اور غیر اہم وارداتِ زندگی سے  
تجربات کی مشعلِ روشن کر کے اور اسے ذات اور کائنات کے آئینوں کے درمیان رکھ کے اس سے  
ابھرتے ہوئے عکس درِ عکس مناظر کو تخلیقی ذات میں جذب کر لیتے ہیں۔ اس کا جو نتیجہ ہوتا ہے، وہ ان  
کے ان اشعار سے مترشح ہے:

حادثے ہونے والے تھے، ہوتے رہے  
زندگی زیرِ غم پی کے ہستی رہی

لفظ و معنی کے پیکر سلگتے رہے

فکر کی دھوپ شعروں پہ پڑتی رہی

یہی فکر کی دھوپ انہیں فجر وقت کے سائے میں کبھی تھوڑی دیر کے لیے آرام کرنے پر مجبور کرتی ہے تو کبھی اپنے طویل ادبی سفر میں تنہا گامزن رہنے کی ترغیب عطا کرتی ہے۔ امید ہے کہ خالد رحیم کا یہ ادبی سفر یونہی جاری رہے گا۔ وہ کولمبس کی طرح ان کی اپنی ذات میں چھپی ہوئی ایک وسیع مملکت کا سراغ لگانے میں کامیاب ہوں گے اور خود انہیں بھی اس کا پتہ نہیں ہوگا کہ یہ مملکت اپنے دامن میں کس قدر نئے اور وسیع امکانات لیے ہوئے ہے۔

## جانوروں کا مشاعرہ

(خالد رحیم)

دیکھا گیا ہے کہ جدید شاعر عموماً بچوں کے ادب کی جانب توجہ نہیں دیتے۔ میری دانست میں اس کے کئی سبب ہو سکتے ہیں۔ پہلا سبب یہ کہ جدید شعراء اپنی ذات میں ڈوب کر شخصی جذبات کی تسکین کی خاطر شعر کہتے ہیں، جب کہ بچوں کے لیے لکھی گئی شاعری بچوں کی ضرورتوں کے تحت معرض وجود میں آتی ہے۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ ہمارے اساتذہ کے نزدیک اس قسم کے ادب کی کوئی اہمیت نہیں تھی۔ حالانکہ اسماعیل میرٹھی کے دور سے اردو ادب میں بچوں کے لیے کچھ کچھ نظمیں کہی جانے لگی تھیں، لیکن ہمارے سنجیدہ نقادوں نے ان کو کبھی قابل اعتبار درجہ نہیں دیا۔ یعنی چوں کہ ہمارے ادب میں بچوں کے ادب کی روایت مستحکم نہیں تھی، اس لیے جدید شاعروں نے بھی اس سے بڑی حد تک احتراز کیا۔ تیسرا اور غالباً سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ بچوں کے لیے لکھنا آسان کام نہیں۔ کیوں کہ اس کے لیے اپنی ذہنی سطح سے نیچے اتر کر بچوں کی ذہنی سطح تک پہنچنا ہوگا، بچوں کی نفسیات کا قریب سے مطالعہ کر کے ان کے محسوسات کو یک دردی کے ذریعے اپنی ذات کے تہہ خانے میں جذب کرنا ہوگا نیز بچوں کے محدود ذخیرۃ الفاظ میں بات کرنی ہوگی۔ کہنے کی غرض یہ ہے کہ افراط و تفریط کے اس دور میں جب ہمارے جدید شاعر بچوں کے ادب کی تخلیق کو ناقابل اعتنا تصور کرتے ہیں، خالد رحیم اردو کے غالباً سب سے پہلے ایسے شاعر ہیں جنہوں نے جدید شاعری میں اپنا مقام مستحکم کر لینے کے باوجود بچوں کے ادب کو بھی بہت کچھ دینے کی سعی مشکور کی ہے۔

بعض لوگ بچوں کے ادب کو کم تر درجے کا ادب سمجھتے ہیں، حالاں کہ یہ غلط ہے۔ اقبال نے بھی بچوں کے لیے نظمیں کہی ہیں اور نیگور نے بھی۔ بلکہ نیگور کی ہنگامہ نظموں کا انگریزی ترجمہ The crescent moon کے نام سے کتابی شکل میں شائع ہو چکا ہے۔ غرض کہ خالد رحیم نے بچوں کے لیے نظمیں کہہ کر اقبال اور نیگور کی اس عظیم روایت کو آگے بڑھایا ہے۔ بچے ملک کا مستقبل ہوتے ہیں اور ظاہر ہے، بچوں کی ذہنی نشوونما صحت مند ہو تو آگے چل کر یہ لوگ ملک کے اچھے شہری بن سکتے ہیں۔ خالد رحیم کی بعض نظمیں بچوں میں حب الوطنی، امن و آشتی، اور عزم و عمل کا جذبہ بیدار کرنے نیز اعلیٰ اخلاقی اور انسانی اقدار ابھارنے میں معاون ثابت ہو سکتی ہیں (مثلاً میرا ہندوستان، بہادر بچے کی تمنا، سچ کہو گے سدا، تعلیم ہے ضروری، تہواروں کے پھول وغیرہ)۔ انہوں نے اپنی نظموں ”میری اردو زبان“، ”میری اردو بولی“ میں اپنی مادری زبان اردو سے بچوں کا شغف بڑھانے کی کوشش کی ہے۔ ایسے دور میں جب کہ اردو خاندانوں میں بچوں کی اردو تعلیم کی جانب بے اعتنائی اور بے توجہی برتی جاتی ہے، ان نظموں کی بڑی اہمیت ہے۔ خالد رحیم نے بچوں سے لیے قولیاں لکھ کر ایک نیا تجربہ انجام دیا ہے۔ ان قولیوں میں سوال و جواب کی شکل میں بچوں کے جذبہ حب الوطنی اور اخلاقی اقدار کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان کی طویل نظم ”جانوروں کا مشاعرہ“ اپنی نوعیت کی منفرد تخلیق ہے۔ امید ہے کہ یہ نظم صرف بچوں کے لیے نہیں بلکہ بڑوں کے لیے بھی نہایت دلچسپ ثابت ہوگی۔

خالد رحیم کٹک، اڑیسہ میں پیدا ہوئے، یہیں کے ادبی ماحول میں ان کی ذہنی نشوونما ہوئی (جس کی تشکیل میں امجد گنجی اور مظہر امام جیسی بلند قامت شخصیتوں کا اہم حصہ رہا ہے)۔ ان کی غزلوں کا مجموعہ ”عکس در عکس“ (مطبوعہ ۱۹۸۴ء) ادبی حلقوں میں ہاتھوں لیا گیا اور اکابر نے اسے جدید اردو شاعری میں قابل قدر اضافہ قرار دیا۔ ۱۹۸۹ء میں ان کی حب الوطنی سے سرشار اردو نظمیں ”میرا وطن مہمان ہے“ کے نام سے ہندی رسم الخط میں شائع ہو کر بے حد مقبول ہوئیں۔ خالد رحیم کی طبیعت میں بے لوثی کی جولانی ہے جس کا ثبوت رضا نقوی داعی کے نام ان کے منظوم خطوط ہیں۔ علاوہ ازیں انہوں نے ہم عصر جدید شاعروں کی غزلوں کی تفسیمیں پیش کی ہیں جو خاصے کی چیزیں ہیں۔

چاہے غزل ہو یا نظم، خالد رحیم کا اسلوب صاف، ستھری اور رواں دواں زبان پر مبنی ہے اور وہ روزمرہ کے ادنیٰ سے ادنیٰ واقعات و واردات کو بھی اپنی بے پناہ تخلیقی صلاحیتوں کے ذریعے اپنے فن کے مو قلم سے ابدی زندگی بخش دیتے ہیں۔ یہی خوبی ”جانوروں کا مشاعرہ اور بچوں کی نظمیں“ میں بھی پائی جاتی ہے۔ امید ہے کہ ان کا یہ شعری مجموعہ اردو میں ایک ناقابل فراموش کارنامہ قرار دیا جائے گا۔

## حرفِ مسبب (رثمی کانت راہی)

اُزیسہ کے تین اردو کے ادیب ایسے ہیں جن کی میں دل سے قدر کرتا ہوں۔ (۱) مرحوم لکشمی نارائن مشر (۲) یوسف جمال، اور (۳) رثمی کانت راہی۔ مجلہ آزادی لکشمی نارائن مشر کی مادری زبان اڑیا تھی لیکن انہوں نے جیل میں اردو سیکھی اور اس زبان میں اتنی اچھی استعداد پیدا کر لی کہ ”بھگوت گیتا اور اسلام“ جیسی ایک مستند کتاب لکھ ڈالی۔ اس کتاب کا پیش لفظ بابائے اردو عبدالحق نے لکھا تھا اور یہ کتاب انجمن ترقی اردو (شاہ حیدر آباد) کی جانب سے شائع ہوئی تھی۔ لکشمی نارائن مشر کی نثر میں وہ سنجیدگی، روانی، متانت اور شائستگی پائی جاتی ہے کہ اسے پڑھ کے ابو الکلام آزاد کے انداز تحریر کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ یوسف جمال کی گھریلو زبان بنگالی ہے لیکن انہوں نے اپنی محنت و ریاضت کی وجہ سے اردو کی افسانہ نگاری، شاعری اور تنقید نگاری میں اپنا مقام بنا لیا ہے۔ خصوصاً آزاد غزل کا ذکر آتے ہی فوراً ذہن یوسف جمال کے نام کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ رثمی کانت راہی کی مادری زبان گجراتی ہے لیکن یہ شاید اردو کی دلاویزی، شیرینی اور حلاوت کا نتیجہ ہے کہ اس نے راہی کو اپنی زلف کا اسیر بنا لیا ہے۔ راہی نے کافی دیر سے اردو زبان سیکھی لیکن اس قدر جلد اس زبان پر عبور حاصل کر لیا کہ اس میں غزلیں، نظمیں اور قطعات کہنے لگے۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ انہوں نے اردو شاعری کے مزاج سے صحیح طور پر واقفیت حاصل کر لی ہے۔ اپنی مادری زبان کے سوا کسی دوسری زبان کے مزاج کا صحیح عرفان حاصل کرنا آسان نہیں۔ ہندوستان میں انگریزی زبان کے نہ جانے کتنے بڑے بڑے اسکالر پیدا ہوئے، لیکن ان میں سے چند ہی ایسے ہوں گے جنہیں انگریزی ادب میں مقام مل سکا ہو۔ اس کا سبب یہ ہے کہ انگریزی زبان کے صحیح



مزاج کا ان حضرات کو عرفان حاصل نہ ہو سکا تھا۔ کہنے کی غرض یہ ہے کہ راہتی صاحب اس لیے اردو کے ایک کامیاب شاعر نظر آتے ہیں کہ انہوں نے اپنے آپ کو اردو شاعری کے مزاج سے ہم آہنگ کر لیا ہے۔

راہتی صاحب کو اردو شاعری سے دلچسپی غالب کا کلام سن کر ہوئی۔ سب سے پہلے انہوں نے دیوناگری رسم الخط میں اردو کے قدیم اور جدید شاعروں کا مطالعہ کیا۔ پھر فارسی رسم الخط سیکھا۔ گجراتی اور ہندی میں غزلیں کہنے لگے جو ادھر ادھر شائع ہوتی رہیں۔ انہیں چند بہائی دوست مل گئے جن سے انہوں نے فارسی اور جدید ایرانی زبان سیکھی۔ اس کے بعد اردو شاعری کا باقاعدہ مطالعہ شروع کیا اور خود اردو میں شعر کہنے لگے۔ کٹک کی ادبی فضا نے ان کی شاعری کو نئی جلا بخشی۔ اس طرح میدان شاعری میں وہ رفتہ رفتہ ترقی کی منزلیں طے کرنے لگے۔ حضرت امجد نجمی کے انتقال کے بعد محمد اوج اعظمی کے دامن فیض سے وابستہ ہو گئے۔ اس وقت اوج اعظمی کا قیام کٹک میں تھا۔ خالد رحیم، ساجد اثر اور راقم الحروف کے قرب نے ان کے ذہن کو جدیدیت کی طرف مائل کر دیا، اس طرح رثمی کانت راہتی کا شمار اڑیسہ کے کامیاب جدید شاعروں میں ہونے لگا۔

شروع ہی سے رثمی کانت راہتی کو نہ ستائش کی تمنا رہی ہے نہ صلے کی پروا۔ غالباً یہی سبب ہے کہ رسالوں میں وہ بہت کم چھپتے چھپاتے ہیں۔ بے نیازی کا یہ عالم ہے کہ کلام لکھا اور ادھر ادھر پھینک دیا۔ ان کی پہلی بیاض کو دیمک چاٹ گئی۔ میرے اصرار پر انہوں نے جگر لخت لخت کو پھر سے جمع کیا اور یہ کہہ کر میرے حوالے کر دیا کہ:

سپر دم بہ تو مایہ خویش را      تو دانی حساب کم و بیش را

میں نے سوچا کہ انتخاب اور ترتیب کا کام مجھے جلد انجام دینا چاہیے، کیوں کہ یہ کام ابھی نہ انجام دیا گیا تو جو چیزیں باقی رہ گئی ہیں وہ بھی راہتی صاحب کی بے نیازی کا شکار ہو کر رہ جائیں گی۔ میری اس کوشش کا نتیجہ ”حرفِ مسبب“ کی شکل میں آپ کے سامنے ہے۔

میں نے راہتی صاحب کے کلام کی ترتیب کا کام محض اس لیے انجام نہیں دیا ہے کہ وہ امجد نجمی کے شاگرد ہونے کی وجہ سے میرے معنوی بھائی ہیں یا یہ کہ موصوف غیر اردو داں طبقے سے تعلق رکھنے کے باوجود اردو میں شعر کہتے ہیں۔۔۔ بلکہ اس لیے کہ ان کی شاعری میں وہ خوبیاں یقیناً پائی

جاتی ہیں جن سے اُن کا شعری مجموعہ اُردو شاعری کے شاعری کے سرمایہ میں قابلِ قدر اضافے کا باعث ہو سکتا ہے۔ انہوں نے اپنی شاعری میں بعض ایسے منفرد تجربے انجام دیے ہیں جو اُردو ادب کے لیے نئے ہیں اور جن سے آنے والی نسلوں کو نئی روشنی مل سکتی ہے۔

دوسرے ہم عصر شاعروں کی طرح راہی کے ذہن و شعور نے بھی روایت پسندی سے لے کر جدیدیت تک مختلف ارتقائی مراحل طے کیے ہیں لیکن میں نے اس انتخاب میں ان کی صرف ایسی غزلوں کو شامل کیا ہے جن میں شاعر کی اپنی آواز سنائی دیتی ہے اور اس کا اپنا شعری رویہ واضح طور پر ہمارے سامنے آتا ہے۔ میری خواہش یہ تھی کہ ان منتخب غزلوں کو تاریخ تخلیق کے اعتبار سے ترتیب وار مرتب کیا جائے لیکن ایسا نہ کر سکا۔ ان کی وہ بیاض ضائع ہو چکی ہے جس میں غزلوں کی تخلیق کی تاریخیں درج تھیں۔ اس لیے مجھے اپنے ذوقِ شعری پر بھروسہ کرنا پڑا۔ چمن کے گلہائے رنگ رنگ کو یکجا کر کے انہیں ایک خوبصورت گلدستہ کی شکل عطا کرنے میں کہاں تک کامیاب ہو سکا ہوں، اس کا فیصلہ قارئین کرام کر سکتے ہیں۔

اگر میں یہ کہوں کہ راہی کے کلام میں وہی بے چہرگی، وہی تشنگی، وہی شکست خوردگی، وہی تنہائی اور اپنی آگ میں سلگنے کی وہی ادا پائی جاتی ہے جو جدید انسان کو موجودہ تہذیب کی ودیعت ہے، تو غالباً یہ ایک روایتی سا جملہ ہو گا کیوں کہ اس عہد میں سائنس لینے والے دیگر جدید شاعروں میں بھی یہ عناصر پائے جاتے ہیں جن کے بارے میں یہی باتیں بار بار دہرائی جا چکی ہیں۔ لیکن اصل چیز راہی کے تجربات کا پھیلاؤ اور اسلوب کا انوکھا پن ہے۔ انہوں نے دوسروں کی عینک سے نہیں اپنی آنکھوں سے موجودہ حیات کو دیکھا ہے، پرکھا ہے اور اپنی شاعری میں اس کی سچی ترجمانی کی ہے۔ ان کا اندازِ بیان زیادہ تر پیکری ہے، لیکن کہیں کہیں پُر اسرار ہو کر علامتی بھی بن گیا ہے۔ ایک مفکر کی حیثیت سے شاعرِ حال، ماضی اور مستقبل کے درمیان اپنی ذات کا مقام متعین کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اپنی اس کوشش میں وہ بڑی حد تک کامیاب نظر آتا ہے۔۔۔۔۔۔ اگرچہ شاعر خود کو ایک نقطہٴ سیاہ تصور کرتا ہے لیکن اسی نقطے میں وہ پہنائی ہے کہ وسعتِ دو عالم بھی اس کے آگے تنگ نظر آتی ہے۔ یہاں شاعر کا رویہ ”سمئے تو دل عاشق پھیلے تو زمانہ ہے“ سے مختلف ہے۔ سمٹ کر دل عاشق بننا اور بات ہے اور نقطہٴ سیاہ بن جانا اور بات۔ اول الذکر رویہ دراصل رومانی رویہ ہے

جب کہ موخر الذکر روئیہ خالص جدیدیت کا مظہر۔ راہی کو موجودہ حیات کی بے چہرگی کا احساس ہے۔ اس لیے اُن کی غزلوں میں چہرہ اور آئینہ بار بار ابھرتا ہے، لیکن ہر بار نئی معنویت لیے ہوئے۔ شاعر کو احساس ہے کہ موجودہ صدی میں تمام آدرشوں کا خون ہو چکا ہے۔ لیکن شاعر ماضی سے بھی رشتہ مستحکم اور استوار کرنا چاہتا ہے۔ لہذا وہ جہاں ایک جانب سنگ تعلق کو توڑنا چاہتا ہے وہیں دوسری جانب گزشتہ عہد سے رشتہ جوڑنا بھی چاہتا ہے۔

رشی کانت راہی کی شاعری میں بند اور مسلم کلچر کا حسین و جمیل امتزاج پایا جاتا ہے۔ از افق تا بہ افق پہیلی ہوئی جنگ و غارت گری کی فضا جس میں انسان انسان کے خون کا پیاسا نظر آتا ہے، شاعر کو بے چین کر دیتی ہے۔ شاعر ایک ایسی دنیا کا خواب دیکھتا ہے جس میں انسانی اخوت کی حکمرانی ہو اور جہاں فساد و فتنہ کا نام و نشان تک نہ ہو۔ یہی خواب نیگور اور اقبال جیسے عظیم شاعروں نے بھی دیکھا تھا۔ مذہب کے نام پر خون ریزی راہی کو مضطرب رکھتی ہے۔ امن کے رُخ کی بدحواسی کو وہ سیاسی ہتھکنڈے سے تعبیر کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ فرماتے ہیں:

امن کے رُخ پہ بدحواسی ہے  
وقت کا فیصلہ سیاسی ہے  
خونِ اہل وطن ہوا ارزاں  
آج ہر شہر اک پلاسی ہے  
مختلف آج ہیں اصولِ حیات  
کون سا ضابطہ اساسی ہے

دینِ فطرت کی اشاعت کے سنہرے جرم میں

حضرت عیسیٰ کو سولی سے بچا پائے گا کون

دھرم ہے میرا انسانیت  
میرے شعروں کا دیں درد ہے



خلوص و مہر و وفا امن و دوستی کی زباں  
رشی مَنی کی زباں ہو کہ ہو نبی کی زباں  
میں آدمی ہوں سمجھتا ہوں آدمی کی زباں  
رہی ہے ایک ہمیشہ سے بندگی کی زباں  
راہی کے یہاں جذبات میں بہہ جانے کا رویہ نہیں ملتا، بلکہ قدم قدم پر رک کر پیچھے کی طرف مڑ کر دیکھنے نیز اپنے گرد و پیش کا غور سے جائزہ لینے اور اس کے پہلو پہ پہلو کچھ دیر کے لئے ایک جگہ کھڑے ہو کر مستقبل کا خواب دیکھنے کی ادا پائی جاتی ہے۔



راستی کی غزلوں میں متصوفانہ اور باطنی اشعار کی تعداد بھی اچھی خاصی ہے ان کے یہاں ہندوستانی عن صر پورے نکھار کے ساتھ پائے جاتے ہیں مگر گنگا جمنی تہذیب کا سنگار لیے ہوئے۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

مندر ہو کہ مسجد ہو، گر چا ہو کہ گردوارہ  
رب ایک ہے ہم سب کا گوسب کے جدا ڈھب ہیں

من مندر میں دیپ جلایا تب پہچانا اس کا سایا  
مسجد چھوٹی مندر چھوٹا، پوجا چھوٹی سجدہ چھوٹا  
دیوانوں سے دیوانے پن میں مت پوچھو کیا کیا چھوٹا

کوئی رادھا اداس ہو کہ نہ ہو اب بھی مری کی تان پیاسی ہے  
پڑھتی رہتی ہے پریم کی پوٹھی زندگی ہے کہ دیوداسی ہے  
نقش جدا ہیں اک نقاش کوہ طور ہو یا کیلاش

رشی کانت غالباً اردو کے پہلے شاعر ہیں جنہوں نے کوہ طور اور کیلاش کا بیک وقت ذکر کیا ہے۔  
رشی کانت راہتی کے چند پیکری اور علامتی اشعار درج ذیل کر رہا ہوں جن سے قرین کرام بہ آسانی یہ اندازہ لگا سکتے ہیں کہ اردو کے جدید شعرا میں انہیں کیا مقام ملنا چاہیے:

غم و عیش کا آئینہ لے گئی ہوا میرا چہرہ اڑالے گئی  
مجھے اپنے صفحات میں بانٹنے کوئی نامکمل کتھا لے گئی  
کئی منجمد خواہشوں کی ہوس مری زیست کا حاشیہ لے گئی



جو چاند شام سے تا صبح قتل ہوتا ہے تو صحن شب میں بکھرتا ہے چاندنی کا لہو  
آئینہ وجود پہ یادوں کی دھول ہے پر چھائیوں کے ساتھ الجھنا فضول ہے



رجنی گندھا کا پھول باسی ہے میرے آنگن میں اک اداسی ہے  
ہونٹ تر ہیں زبان پیان ہے جسم بھیگا ہے جان پیاسی ہے



حسرتوں کی چٹان پیاسی ہے

بہہ رہا ہے حیات کا جھرنا

☆

اندھے رشتوں کے برگد کو  
توڑ خموشی کے گنبد کو

خون سے ہم سرسبز کریں گے  
آوازوں کے سنگ سے راہی

☆

مثل کاغذ پھنے ہوئے چہرے  
روز و شب کے رٹے ہوئے چہرے

کھا رہے ہیں ہوا میں ہچکولے  
بھول جاتے ہیں عین موقع پر

☆

مجھ کو درپن میں بھٹکتا ہوا چہرہ کہیے  
صفیہ دہر پہ پھیلا ہوا نقطہ کہیے  
اوس کی شانِ شہادت کو بھلا کیا کہیے

اپنے ماحول کے ماتھے کا پسینہ کہیے  
خط کشیدہ کوئی مصرع نہ سمجھ لے مجھ کو  
پیاس سورج کی بجھائی ہے منا کر خود کو

☆

کانچ کا چہرہ ہو جائے گا

جس دم پانی سو جائے گا

☆

مستقل بہہ رہا ہے آئینہ

منجھد ہے یہ پھر بھی صورتِ آب

☆

کالے کاغذ پہ اجلے غم لکھو

حاصلِ الفبت صنم لکھو

☆

کورے کاغذ کے آئین میں زخم کا پیکر بکھرا ہوگا

راہی کے کلام میں کئی اور قسم کے تجربات بھی پائے جاتے ہیں۔ انہوں نے اردو غزل کا  
دامنِ ذیل کی لفظیات سے مالا مال کیا ہے:

ٹھٹھولیاں، جھولیاں، ڈولیاں، کھولیاں (بمعنی مکان)، چولیاں، پلاسی، دیوداسی، کلہڑ،

پھوہڑ، اوڑکھاڑ، چٹاڈ، گھامڑ، سانچ (بمعنی سچ)، بانچ، بھنگ، زردھن، کیلاش (ایک ہندوستانی پہاڑی)، نیم کی گولی، مہان پیاسی (بہت پیاسی)، دوش والا پودہ، سن کے پھل، وایو منڈل، گنگ نہانا (گنگا نہانا)، گردوارہ، نبھاؤ، (نباہ)، چٹاؤ (انتخاب)، کپاس، سورواس، پچھاڑ، رجنی گندھا، چندن بن، اتھاس (تاریخ)، شہر معلق (hanging city)، نفس لوامہ، نفس مطمئنہ، حرف مسیب، ابرق، سروناش، وغیرہ۔

ظاہر ہے کہ شاعری میں نئے نئے الفاظ کے استعمال کو اس وقت تک مستحسن قرار نہیں دیا جا سکتا جب تک کہ شاعر کے مرکزی جذبہ و خیال سے یہ ہم آہنگ نہ ہوں۔ راہی کے کلام میں مندرجہ بالا لفظیات کا صحیح اور مناسب استعمال ہوا ہے کہ نہیں قارئین کرام خود متعلقہ شعر پڑھ کر اس کا فیصلہ کریں۔

کئی جدید شاعروں نے غزل کی مقبول عام بحر کو چھوڑ کر تامانوس اور قلیل الاستعمال بحر میں طبع آزمائی کی ہے۔ بعض جدید یوں نے "اصول تسکین اوسط" کو اس قدر وسعت دے دی کہ "آہنگ کے آفاقی اصول" بحر و جہ ہو کر رہ گئے۔ مگر راہی نے اس بابت اپنے ذوق سلیم کو رہنما بنایا اور چھوٹی نئی نئی زمینیں ایجاد کیں۔ عروضی حضرات ان بحر کا کیا نام دیتے ہیں، اس سے ان کو کوئی سروکار نہیں۔ چھوٹی زمینوں پر کبھی گئی ان کی غزلوں کو صحیح ڈھنگ سے نہ پڑھا جائے تو بعض اوقات کلام کے ناموزوں ہونے کا دھوکا ہوتا ہے۔ لیکن ایک بار شعر کا صحیح آہنگ گرفت میں آجائے تو شعر پڑھ کر اس سے صحیح طور پر لطف اندوز ہونے میں کوئی دقت پیش نہیں آتی۔ میں نے ان کی اس نوعیت کی غزلوں کی جس طرح تقطیع کی ہے وہ درج ذیل کر رہا ہوں۔

فعلن فعلن فعلن

ٹوٹے دل کا کانچ

فعلن فعلن

یہ عمر رواں

فعلن فعلن

تمہارا حبیب

مفاعیلن فعلن

دلوں میں ہے امنگ

فعلن مفاعیلن

رنج ہے ملاں ہے

فعلن فعلن مفعولن

یہ انسانوں کی ٹولی

مفاعلات فعلن  
فعلن قع

تصویرات کا گھر  
پل دوپل

مفعول فاعلات

پھولوں سے ہے تناؤ

آخری مصرع کا وزن ”فعلن فعلن فعل“ بھی ہو سکتا تھا۔ لیکن اس غزل کے دوسرے مصرعے اس وزن پر پورے نہیں اترتے۔ پوری غزل ”مفعول فاعلات“ کے وزن پر ہے۔  
راہی نے ذیل کی منی غزل میں (جی ہاں، میں اسے منی غزل ہی کہوں گا) جس نوعیت کے تجربے انجام دیے ہیں، وہ کسی دوسرے کے یہاں اب تک میری نظر سے نہیں گزرے۔

جیون جیون مدفن مدفن

چندن چندن ناگن ناگن

خالی خالی برتن برتن

نیگور نے ”گیتہ نجلی“ میں برتن کو جسم سے تشبیہ دی تھی۔ مؤخر الذکر شعر میں بھی شاعر وہی بات کہنا چاہتا ہے، لیکن جدید انداز میں۔ نیگور کا برتن مشروب سے پُر بھی ہوتا ہے خالی بھی۔ لیکن راہی کا برتن سراسر خالی ہے اور موجودہ حیات کے کھوکھلے پن کا مظہر۔ راہی کی مذکورہ غزل میں الفاظ کی تکرار بے معنی نہیں ہے بلکہ اس تکرار سے نیا زور بھی وجود میں آتا ہے اور نئی قسم کی غنائیت بھی۔  
راہی کے ادبی ذوق نے ”آزاد غزل“ جیسی متنازعہ فیہ صنفِ سخن کو شجرِ ممنوعہ قرار نہیں دیا۔ ان کی آزاد غزلوں میں خیال و فکر کی وسعت بھی پائی جاتی ہے اور جذباتی گہرائی بھی۔ اس مجموعے کے اخیر میں ان کی ایک آزاد غزل بطور نمونہ شامل کی گئی ہے۔

رشی کانت راہی کے کلام میں موجودہ حیات کی بے راہ روی سے خفگی و بیزاری بھی پائی جاتی ہے اور انسانی حیات کو دوام بخشے کے لیے اعلیٰ نصب العین سے چہنی و ابستگی بھی۔ اس میں جدیدیت کے عناصر بھی پائے جاتے ہیں اور متصوفانہ زاویہ نگاہ بھی۔ غرض کہ راہی کے ذیل کے شعر کو ان کے مخصوص شعری رویہ کا نچوڑ تصور کرنا چاہیے:

مرا کلام حقیقت کی ترجمانی ہے

نہ کہیے آپ اسے صرف شاعری کی زباں

## تخیل کی دسترس (سعید اختر)

بقول اقبال:

جوہرِ انساں عدم سے آشنا ہوتا نہیں  
آنکھ سے غائب تو ہوتا ہے فنا ہوتا نہیں

یہاں اقبال نے ایک عام انسان کی بات کہی ہے جس کے بارے میں ان کا فلسفیانہ نظریہ یہ تھا کہ انسان کی حیات مسلسل ارتقاء پذیر رہتی ہے اور حیات بعد الموت میں بھی یہ صفت جاری رہتی ہے، کیوں کہ روح کا سفر مسلسل اور واحد (continuous & one) ہوتا ہے۔ یہ تو ہوئی عام انسان کی بات لیکن شاعر کی بات کچھ اور ہے۔ شاعر کبھی مرتا نہیں ہے۔ یہ ہمیشہ زندہ رہتا ہے۔ موت اس کے لئے کوئی معنی نہیں رکھتا، کیوں کہ عمر بھر وہ مرم کے جیتا ہے اور جی جی کے مرتا بھی ہے۔ وہ اپنی تخلیق سے جدا رہ کے آزادانہ طور پر سانس بھی لیتا ہے اور اپنی تخلیق کے روزِ سیاہ (Black holes) میں اپنی ذات کو مٹا بھی دیتا ہے تاکہ بعد از مرگ اس تخلیق کے اندر اسے حیاتِ جاودا نصیب ہو۔ شاعر کے پیشِ نظر ”نزدیک کا قاری“ بھی ہوتا ہے اور ”دور کا قاری بھی“ اور وہ جو کچھ لکھتا ہے وہ دونوں کے لئے مختص ہوتا ہے۔ نزدیک کے قارئین میں اس کے دوست، احباب، رشتہ دار، شاگرد ہوتے ہیں جن کی دادِ تحسین سے وہ براہِ راست مسرت سے ہم کنار ہوتا ہے جبکہ دور کے قارئین بعدِ زماں و بعدِ مکاں کے باعث شاعر کی نظر سے اوجھل ہوتے ہیں مگر یہی وہ لوگ ہیں جن کے دلوں میں شاعر ہمیشہ زندہ رہتا ہے، شاعر کی زندگی میں اور شاعر کی موت کے بعد بھی۔ یہی وہ مردانِ خُرب ہیں، جن کے بارے میں کہا گیا ہے:

بعد از وفات تربت ما از زمیں مجو

در سینہ ہائے مردم عارف مزارِ ماست

سچ پوچھیے تو ”دور کے قارئین“ کی تعداد ”نزدیک کے قارئین“ کی تعداد سے کہیں زیادہ ہوتی ہے۔ ان ”دور کے قارئین“ میں ایسے نفوس بھی شامل ہیں جنہوں نے ابھی عالمِ خیر و شر میں آنکھیں نہیں کھولی ہیں، گلشن میں غنچوں سے بادِ صبا کی اٹھکھیلیاں نہیں دیکھی ہیں، آسمان میں چاند



سے بادل کی آنکھ پھولیاں کھیلنے کا سماں اور سمندر کی موجوں کا ساحل سے سرچکنے رہنے کا منظر نہیں دیکھا ہے، لیکن یہ اٹھکھیلیاں، یہ آنکھ پھولیاں، یہ سرچکنے کا سلسلہ شاعر کے وجود سے پہلے بھی تھا اور شاعر کی عدم موجودگی میں بھی جاری رہے گا۔ شاعر اپنے ”نزدیک کے قاری“ کے جذبات کو براہیختہ کرنے کی خاطر ان وقوع (phenomena) سے وابستہ الفاظ کو جس طرح تخلیقیت کے تھال میں سجا کر پیش کرتا ہے، اس کا تاثر ”دور کے قارئین“ تک بھی جاری و ساری رہتا ہے۔ غالباً اسی وجہ سے ٹیگور نے اپنی ایک بنگلہ نظم ”سوسال کے بعد“ میں سوسال کے بعد آنے والے قارئین سے مخاطب ہو کے کہا تھا کہ وہ (یعنی شاعر) نہ اپنی بہاروں سے پھول کا ادنیٰ ساتھ توڑ کر انہیں بھیج بھی سکتا ہے نہ ابر کی جھال کی سنہری سوغات ان تک پہنچا سکتا ہے۔ اس کے باوجود شاعر مستقبل کے ان قارئین کو خود اپنے گل پوش چمن زار سے سوسال پہلے کے کسی غنچے پڑ مردہ کی دلکش یادیں فراہم کرنے کی تلقین کرتا ہے۔ اس لئے کہتا ہے:

اپنے ہی قلب کی خوشیوں میں نظر آئے گی وہ تازگی ذوق نشاط  
جس نے گائے تھے کسی صبح بہاراں میں سُریلے نغمے  
گو بجتی آئی ہے، سو سال تلک جس کی طرب ریز آواز

یہاں ان تمام حوالوں کی ضرورت اس لئے پیش آئی کہ زیر نظر شعری مجموعے ”تخیل کی دسترس“ کے مصنف سعید اختر (۱۹۲۱ء تا ۲۰۱۲ء) اب اس دنیا میں نہیں رہے، لیکن ان کے کلام کی خوش آہنگی، ترنم ریزی اور جمالیاتی نشاط انگیزی آنے والی نسل (یعنی دور کے قاری) کو ہمیشہ متاثر کرتی رہے گی۔ عمر کے لحاظ سے سعید اختر راقم الحروف سے تقریباً پندرہ سال بڑے تھے۔ اس لئے راقم نے ہمیشہ مرحوم کو اپنا بزرگ اور مرحوم نے راقم کو ہمیشہ اپنا عزیز سمجھا۔ مرحوم کی خواہش کے مطابق اس بیچ مداں نے ان کے شعری مجموعہ کو مرتب کرنے کا بیڑا اٹھایا۔ اس کتاب کی ترتیب کا کام اپنے آخری مرحلے سے گزر رہا تھا کہ موصوف اچانک مائیڈ کے شکار ہو کر بیمار ہو گئے۔ انتقال سے تقریباً پندرہ روز قبل ان کے فرزند ارجمند سعید احسن راقم الحروف کو ان سے ملانے کی غرض سے اپنے اپارٹمنٹ (واقعہ کالی گلی، کنک) لے گئے۔ اس وقت انہیں A.C. روم میں رکھا گیا تھا۔ بخار میں بھی کچھ افاقہ تھا۔ ان سے تقریباً دو گھنٹوں تک راقم کی ادبی گفتگو ہوتی رہی۔ اس وقت ”تخیل کی دسترس“

کے مسودے کو آخری شکل دی گئی۔ لیکن کسے معلوم تھا کہ ان سے راقم الحروف کی ملاقات آخری ملاقات ثابت ہوگی؟ چند روز کے بعد سننے میں آیا کہ سعید اختر صاحب کے پھیپھڑے میں انفکشن ہو گیا ہے اور وہ کٹک کے کسی نرسنگ ہوم میں داخل ہیں۔ ادبی حلقوں تک ان کے انتقال کی خبر اس وقت پہنچی جب بعد نماز جنازہ وہ قدم رسول، کٹک میں دفنائے جا چکے تھے، تجہیز و تکفین کا عمل رواروی میں انجام دیا گیا اور ان کے اہل خاندان کو اتنا ہوش کہاں تھا کہ کٹک کے ادبی حلقوں تک اس سانحہ کی بروقت خبر پہنچاتے؟ موصوف کے قدردانوں نے ان کی یادگار میں ”گلشن سعید اختر“ کے نام سے ایک ادارہ قائم کیا ہے جو اڑیسہ اور چھار کھنڈ میں ادبی اور سماجی فلاح و بہبود کا کارنامہ انجام دے رہا ہے۔

سعید اختر کا سن پیدائش ۱۹۲۱ء تھا۔ اس اعتبار سے ان کا شمار ادب کے ”آثار قدیمہ“ میں ہوا کرتا تھا۔ انہیں جگن ناتھ آزاد، غلام جیلانی اصغر، قتیل شفائی، ساحر لدھیانوی، سلام مچھلی شہری، اور کرشن موہن کا ہم عصر قرار دیا جاسکتا ہے۔ ہم اگر بیسویں صدی کے پورے ادبی منظر نامے پر غور کریں تو اندازہ ہوگا کہ ترقی پسند تحریک اور حلقہٴ ارباب ذوق سے وابستہ تقریباً تمام شعراء کی پیدائش ۱۹۱۰ء اور ۱۹۲۰ء کے درمیان ہوئی۔ ان لوگوں نے آگے چل کر اپنی جواں سالی میں ترقی پسندی یا تحریک ارباب ذوق کے فروغ میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ اس گروہ کے ترقی پسند شعراء میں پرویز شاہدی، فیض احمد فیض، روش صدیقی، معین احسن جذبی، سردار جعفری، سکندر علی وجد، شمیم کرہانی، جاں نثار اختر، غلام ربانی تاباں، احمد ندیم قاسمی، علی جواد زیدی، دامت جو نیوری نشور واحدی وغیرہم اور حلقہٴ ارباب ذوق کے شعراء میں میراجی، ن۔م راشد، یوسف ظفر، قیوم نظر، مجید امجد، مختار صدیقی وغیرہم شامل ہیں۔ وہ شعراء جن کی پیدائش ۱۹۲۱ء اور ۱۹۳۰ء کے درمیان ہوئی، پہلے پہل ترقی پسندی سے متاثر ہوئے، لیکن بعد میں ”جدیدیت“ کی طرف مڑ گئے (جس کو فروغ دینے میں ان شعراء نے اہم رول ادا کیا تھا جن کی پیدائش ۱۹۳۱ء اور ۱۹۴۰ء کے درمیان ہوئی تھی)۔ اس گروہ (یعنی ۱۹۲۱ء اور ۱۹۳۰ء کے درمیان پیدا ہونے والی گروہ) کو ترقی پسندی اور جدیدیت کی ”درمیانی کڑی“ کہا جاتا ہے۔ اس گروہ کے دور اول میں سلیمان اریب، وزیر آغا، قضاہ بن فیضی، نازش پرتاپ گڑھی، رفعت سروش اور دور ثانی میں حرمت الاکرام، خلیل الرحمن اعظمی، باقر مہدی،

عمیق حنفی، حسن نعیم، مظہر امام وغیرہ کا ذکر آتا ہے۔ سعید اختر کا تعلق ”مذکورہ کڑی کے دورِ اول“ یعنی سینئر گروپ سے ہے۔ سعید اختر نظم اور غزل دونوں اصناف کے شاعر ہیں اور اپنے ابتدائی دور میں اپنے ہم عصر ترقی پسندوں کی طرح شاعری میں مقصدیت کے قائل نظر آتے ہیں۔ کہیں کہیں مقصدیت کی چھاپ بہت گہری نظر آتی ہے تو، کہیں کہیں بہت ہلکی۔ ان کی نظمیں ”مژدہ امن“، ”مامتا کا رنگ“، ”بھوارہ“، ”قوم سے خطاب“ شاعر کی مقصدیت پسندی پر دال ہیں۔ ذیل کے غزلیہ اشعار میں بھی ترقی پسند لب و لہجہ کی بازگشت صاف سنائی دیتی ہے:

کرم صیاد کا ہم پر بھی ممکن تھا مگر ہدم ہمیں کو شرم آتی ہے قفس کو آشیاں کہتے



کوئی محل جو نظر آئے راہ میں سوچو کسی غریب کی محنت کا یہ ثمر تو نہیں  
کسی بے کس کی آہوں سے زمین و آسمان لرزاں  
کچھ ایسے ہیں جنہیں لگتی ہیں یہ شہنائیاں اختر  
اخلاقیات اور اعلیٰ انسانی اقدار پر مبنی ان کے اشعار خصوصی توجہ کے مستحق ہیں، کیوں کہ جدیدیت کے عروج کے موجودہ دور میں اس قسم کی افادیت پسند آوازیں سننے کے لئے کان ترستے ہیں:  
اتنا سیکھا ہے شاخِ شجر سے، جھکتی جائے جو بارِ ثمر سے  
عاجزی سے ملے سر بلندی، اور تکبر کہ نیچا دکھائے



سہتا رہا ہوں ظلم و ستم اپنی ذات پر میں نے کسی کو دکھ نہ دیا یہ خوشی تو ہے



اپنا تو نا تقصد و فی الارض پر ایمان ہے دشمنوں سے بھی سلوک دوستاں رکھتا ہوں میں  
سعید اختر عزم و عمل اور رجائیت پسندی کے شاعر ہیں۔ اس خصوصیت کو عموماً ترقی پسندی سے منسوب کیا جاتا ہے، لیکن نا چیز کے خیال میں ایسا کرنا درست نہیں۔ کیوں کہ یہ تو شاعر کے اپنے رویہ پر منحصر ہے کہ وہ زندگی کو کس زاویہ سے دیکھتا ہے، اس کی تلخی اور شیرینی کو کس طرح قبول کرتا ہے۔ اس میں ترقی پسندوں کا تشخص کیا؟ سعید اختر کے چند رجائیت پسند اشعار ملاحظہ فرمائیے:



اگر چہ اس کے مقابل میں ہوں حقیر مگر میں وہ ندی کہ سمندر مری تلاش میں ہے

☆

یہ نہیں مجھے گوارہ مرا عزم چوٹ کھائے مجھے خود ملے گی منزل، کوئی راہ کیوں دکھائے؟

☆

کب تک رہیں گے گردشِ دوراں کے ہم شکار کب تک کہیں گے یہ کہ مقدر خراب ہے؟

اتفاق سے ایک ہی زمین میں کئی گئی پرویز شاہدی اور سعید اختر دونوں کی دو غزلیں نظر سے گزریں۔ دونوں کی غزلوں نے راقم الحروف کو یکساں طور پر متاثر کیا۔ نمونے کے طور پر دونوں کے چند شعر ملاحظہ فرمائیے، تاکہ آپ بھی ان سے لطف اندوز ہو سکیں اور آپ کو اس بات کا اندازہ لگ سکے کہ غزل کوئی کے میدان میں اسلوب اور اظہار و بیان کے اعتبار سے کوئی کسی سے کم نہیں۔

پرویز شاہدی:

موقعِ یاس کبھی تیری نظر نے نہ دیا شرط جینے کی لگادی مجھے مرنے نہ دیا  
حسنِ ہم درد ترا ہم سفرِ شوق رہا مجھ کو تنہا کسی منزل سے گزرنے نہ دیا  
سعید اختر:

رنگِ تصویرِ غمِ عشق میں بھرنے نہ دیا اس کا رونا ہے لہو دیدہ ترنے نہ دیا  
روشنی جتنی امیدِ شبِ تاریک میں تھی ہائے اتنا بھی اجالا تو سحر نے نہ دیا  
سعید اختر کی بہت بڑی خوبی یہ ہے کہ انہوں نے انسانی نفسیات کو بہت قریب سے دیکھا ہے اور اس کی عکاسی کو اپنے فن کی گرفت میں لانے کی بڑی کامیاب کوشش کی ہے۔ ذیل کی مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

چھلک پڑے چشمِ تر سے آنسو جہاں بھی نام آگیا خوشی کا  
ہماری آنکھوں نے روشنی میں فروغ دیکھا ہے تیرگی کا

☆

دشمن کے ہی نہ دوست کے احساں کا بار لو  
اپنا ہے غم تو اپنے ہی اندر اتار لو



نئی نئی پیکر تراشی اور استعارہ سازی کے عمل میں سعید اختر کو قدرتِ تامہ حاصل ہے۔  
 چرخِ خم لگتا ہے جیسے رفعتوں کے باوجود اس زمیں پر سرنگوں ہے عظمتوں کے باوجود

☆

طیور اپنے بازوؤں کی جب سکت ہی کھو چکے اڑے چلے جہاں جہاں ہوا اڑا کے لے گئی

☆

سمندر بھی سا جاتا ہے یوں تو کوزہٴ دل میں  
 بہت مشکل ہے لیکن ٹاپنا گہرائیاں اختر

صنفِ غزل کی ایک اور خصوصیت ہے زبانِ دانی کا چٹکارہ پن جس کے تحت کسی شعر کو  
 ”زبان کا شعر“ کہا جاتا ہے۔ اس کا سلسلہ داغ سے لے کر جگر تک پھیلا ہوا ہے لیکن اس سے ہماری  
 نئی غزل کا دامن خالی ہوتا جا رہا ہے۔ یہ دیکھ کر خوشی ہوتی ہے کہ سعید اختر کی غزلوں میں گاہے گاہے  
 اس کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ اسے موصوف کی اپنی مخصوص ٹلنک بھی کہا جاسکتا ہے۔ یہ الفاظ دیگر اس  
 نوعیت کے اشعار ان کے ہم عصروں سے لے کر دورِ جدید تک بہت کم کہیں اور نظر آتے ہیں۔

اس دور میں گناہ بھی یکسر ثواب ہے ناداں شباب ہے، ارے ناداں شباب ہے

☆

کسی کی جائز امیدوں کو بدلیں ناامیدی سے ستم ہے، یہ ستم ہے، یہ ستم ہے، یہ ستم اختر

☆

مانا کہ راہِ زیست میں آتے ہیں پیچ و خم ڈر جائیں آفتوں سے نہیں، وہ نہیں ہیں ہم

☆

ہم برے ہیں یا زمانہ ہے خراب انتخاب، اے چشمِ بینا، انتخاب

☆

یقین رکھو کہ ان کی ذہنیت میں کوئی تبدیلی نہیں ہوگی نہیں ہوگی نہیں ہوگی

☆

یہ سب سے گل یہ اداس اداس چمن بہار چیخ رہی ہے کہ میں بہار نہیں

☆

امید صبح نو کی حسیں دلکشی تو ہے بسی ہے غم کی رات، مگر رات ہی تو ہے  
سعید اختر نے غزلوں اور نظموں کے علاوہ متعدد شخصی مرثیے اور تہنیت نامے بھی لکھے  
ہیں۔ زیرِ نظر کتاب میں ”خودنوشت“ کے عنوان سے موصوف نے منظوم شکل میں اپنے سوانحی  
حالات لکھے ہیں۔ اس قسم کی نادر کوشش کسی دوسرے شعری مجموعے میں ہمیں نظر نہیں آتی۔ ان کے  
قطعات کے موضوعات کا کنوس کافی وسیع و عریض ہے۔ آج کل مشاعروں کے شاعروں کے یہاں  
”ماں“ کا ذکر نہایت مصنوعی انداز میں بار بار آتا ہے۔ سعید اختر ذیل کے قطعہ میں اس کھوکھلے دعویٰ  
عقیدت مندی کی نشان دہی کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

اشعار میں اپنے تو وہ کرتے ہیں پرستش  
لیکن یہ حقیقت میں حقیقت ہی نہیں ہے

ماں جیسی گراں قدر کو ارزاں نہیں کرتے  
دراصل انہیں ماں سے محبت ہی نہیں ہے

سعید اختر نے زندگی بھر اپنے اشعار کو محفوظ رکھنے کی کبھی کوشش نہیں کی۔ سفر کے دوران ان  
کی بیاض کٹی بارگم ہوئی اور کئی بار ان کا کلام ادھر ادھر سے فراہم کر کے از سر نو اسے ترتیب دینا پڑا۔  
ان کے انتقال کے بعد بھی ان کے فرزند سعید احسن نے کئی کاغذ کے پرزے راقم الحروف کو دکھائے  
جن میں مرحوم کی کئی غیر مطبوعہ تخلیقات درج تھیں۔ ان سب کو بھی زیرِ نظر مجموعے میں شامل کر لیا گیا  
ہے تاکہ تمام چیزیں آئندہ نسل کے لئے کتابی شکل میں محفوظ ہو جائیں۔ آج اگر مصنف بقید حیات  
ہوتے تو اپنے مجموعہ کلام کو کتابی شکل میں دیکھ کر یقیناً بے انتہا مسرت سے ہم کنار ہوتے کیونکہ اپنے  
”فرزید معنوی“ کو دیکھ کر کون خوش نہیں ہوگا؟ پھر بھی ان کے ہونے یا نہ ہونے سے بہت زیادہ فرق  
نہیں پڑتا، کیونکہ ”ان کا نہ ہونا“ بذاتِ خود ”ان کے ہونے“ کی ایک دلیل ہے۔ شاعر اپنی تخلیق کے  
اندر ہر جگہ موجود ہوتا ہے، لیکن بظاہر اس کا نام و نشان کہیں نہیں ہوتا۔ اس کا اتنا پتا کہیں نہیں ملتا۔ سعید  
اختر تو اپنا شعری مجموعہ اس لئے چھپوانا چاہتے تھے کہ ان کا ”دور کا قاری“ اس سے لطف اندوز محفوظ  
اور سرور ہوتا رہے۔ ان کے تصور کا قاری ابھی شاید منصہ شہود پر نہیں آیا ہے۔ اسی قاری کا ہم سب کو

انتظار بھی ہے۔ غالباً اسی قاری کے لئے پس ماندگان سعید اختر نے ”تخیل کی دسترس“ کی شکل میں شاعر کی پوری شخصیت کو چکی روشنائی میں مقید کر لیا ہے، اُسے زندہ جاوید بنا دیا ہے۔ حال یا مستقبل کے کسی قاری کو مرحوم کا کوئی ایک شعر بھی پسند آجائے تو وہ مرحوم کے حق میں دعائے مغفرت کرے اتنی سی تمنا ہے۔ قاری کا یہی عمل شاعر کے لئے بہت بڑا خراج عقیدت ثابت ہوگا۔

## ریگ رواں

(سعید الظفر وسیم)

ہر زمانے میں ہر زبان کی شاعری میں دو قسم کی لہریں بیک وقت متوازی طور پر چلتی ہیں: ایک ہے عام فہم سیدھے سادے الفاظ کے ذریعہ اظہار جذبات کی لہر اور دوسری ہے کاریگری اور صناعی کی لہر جس میں صنعت لفظی و صنعت معنوی کے مختلف اصول کار فرما ہوتے ہیں۔ یہ دونوں لہریں ایک ہی دور میں سانس لینے والے الگ الگ شعراء کے یہاں بھی پائی جاسکتی ہیں اور ایک ہی شاعر کے یہاں بھی۔ کسی شاعر کے مختلف ادوار میں بھی پائی جاسکتی ہیں اور اس شاعر کے ایک ہی دور کی مختلف تخلیقات میں بھی۔ جدیدیت کے دور میں ہم نے مغربی اسالیب کے جو رجحانات درآمد کئے وہ کسی نہ کسی شکل میں صنائع بدائع کی صورت میں ہمارے کلاسیکل ادب میں پہلے سے موجود تھے ورنہ میر اور غالب کے یہاں ان کی جڑیں کیسے دریافت کی جاتیں؟ فرق صرف اتنا ہے کہ کس زمانے میں کس چیز پر زیادہ زور دیا گیا۔ گزشتہ دنوں ہماری شاعری میں پیکریت اور علامت پسندی نے اور ہمارے افسانوی ادب میں تجریدیت نے اتنا زور پکڑا کہ گویا انہیں چیزوں کو ادبِ عالیہ کا مکمل سرمایہ قرار دیا گیا۔ اس طرح کاریگری اور صناعی کی لہر شاعری کا حاوی رجحان بن گئی اور شاعری کی متوازی لہر (یعنی سادگی میں پرکاری کی لہر) دب کے رہ گئی۔ پیکری اور علامتی اشعار کی بھرمار نے جدید شاعری میں وہی اکتا دینے والی ”یکسانی جیسی کیفیت“ پیدا کر دی جو ہماری کلاسیکل شاعری میں داستانِ گل و بلبل یا قصہ لب و رخسار نے پیدا کر دی تھی۔

یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ ۱۹۶۰ء کے بعد سادگی میں پرکاری کی جو متوازی لہر دب کے رہ گئی تھی اب چند سالوں سے پھرا بھر کر سامنے آرہی ہے۔ اس لہر میں زبیاں زو خاص و عام ہونے اور ضرب المثل بننے کی بے پناہ صلاحیت موجود ہے۔ میں پوچھتا ہوں کہ اب تک جدیدیت



کے نام پر غزلوں کے جن اشعار کا اک انبار لگا ہے ان میں سے کتنے ہیں جو ضرب المثل بن کر یا زبان زد خاص و عام ہو کر زندہ جاوید ہو سکے ہیں؟ ایسے اشعار کی تعداد غالباً تین یا چار سے زیادہ نہیں اور پھر ان میں پیکری اشعار کچھ ہوں تو ہوں علامتی شعر ایک بھی نہیں۔ یہ غور کرنے کا مقام ہے کہ ایسا آخر کیوں؟

سعید المظفر و سیم کی خصوصیت یہ ہے کہ ”وہ سادگی میں پرکاری“ کی لہر کو فروغ دے رہے ہیں جسے ہمارے کلاسیکل ادب میں ”سہل ممتنع“ کی اصطلاح سے تعبیر کیا گیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ یہی لہر اکیسویں صدی کی حاوی لہر بننے جا رہی ہے۔ آپ کو یقین نہ ہو تو دوسری زبانوں کی جدید تر شاعری کا رجحان دیکھ لیجئے۔ یہاں میں ایک بات واضح کر دوں کہ ایک ہی خیال کو سو طرح سے باندھا جاسکتا ہے۔ لیکن اسلوب اسلوب میں فرق ہوتا ہے۔ ایک خیال جتنے کم الفاظ میں جس قدر عام فہم زبان میں بیان ہوگا، اسے شاعر کا اتنا ہی کمال مانا جائے گا۔ مثلاً غالب کا شعر ہے۔

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسد

ڈرتا ہوں آئینے سے کہ مردم گزیدہ ہوں

اسی کے مقابلے میں ایک اور شاعر کا شعر رکھیے

آئینہ دیکھا جب سے

پانی سے ڈر لگتا ہے

اس شعر میں ہو بہو وہی خیال پیش کیا گیا ہے جو غالب کے شعر میں موجود ہے لیکن اس میں سگ گزیدہ یا مردم گزیدہ ہونے کا کہیں ذکر نہیں۔ محض اشارے کنایے سے کام لیا گیا ہے اور قاری کی نظر سے بہت سی چیزیں چھپائی گئی ہیں، جنہیں قاری خود پورا کرتا ہے یعنی سادگی بیان کے باوجود یہ شعر قاری کو زیادہ لمحہ فکر یہ عطا کرتا ہے۔ انگریزی کا یہ مشہور مقولہ ہے Art lies in concealing art ”فن کو مخفی رہنے ہی میں فنکاری پنہاں ہے“

اس شعر پر منطبق ہوتا ہے اس سے غالب کے شعر کی اہمیت کو گھٹانا مقصود نہیں بلکہ سہل ممتنع کے روشن امکانات کو اجاگر کرنا ہے۔ میں نے جب و سیم کا یہ شعر پڑھا۔

شاید ہم ہی دیکھ نہ پائے

صبح و شام رہے ہیں



تو میرے ذہن میں غالب کا یہ شعر خود بخود آیا

صد جلوہ روبرو ہے جو مڑگاں اٹھائیے

طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے

”دید کا احساں اٹھانا“ پورے شعر کی جان ہے اور یہ غالب کا مخصوص اسلوب ہے جسے کوئی دوسرا شاعر چرا نہیں سکتا۔ لیکن ذرا غور کیجئے کہ غالب نے اپنے دوسرے مصرع میں جو بات کہی ہے کیا وسیم نے اپنے پہلے مصرع میں وہی بات نہیں کہی ہے؟ سرف ایک لفظ ”ہی“ سے نہ جانے معنی کی کتنی پھلجھڑیاں چھوٹنے لگتی ہیں۔ علامتی منطق (symbolic logic) کی زبان میں وسیم کا مذکورہ مصرع ”بیان“ ہے جبکہ غالب کا ہم خیال مصرع ”بیان“ نہیں ہے۔ پھر بھی دونوں کا رون خن ایک ہی نجم القطب (pole star) کی جانب ہے۔

اس نوعیت کے بہت سے اشعار وسیم کے یہاں پائے جاتے ہیں جو روزمرہ کے بول چال کا حصہ بن سکتے ہیں۔ مثلاً

کچھ تواضع بھی کر نہیں پایا

جا رہے ہو غریب خانے سے

☆

دل دھڑکتا ہے اس خبر سے مرا

میرے گھر آج آرہے ہیں لوگ

یاد کیجئے غالب کا یہ شعر۔

ہے خبر گرم ان کے آنے کی

آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا

☆

پھول کی طرح کھلنا مرجھانا

زندگی تیرا مدعا کیا ہے

جس میں کچھ بھی نظر نہیں آتا  
میں نے وہ روشنی بھی دیکھی ہے

کسی انگریزی رسالے کے ایک کے مدیر نے مجھ سے Humanism in Urdu poetry (اردو شاعری میں انسان دوستی)، پر انگریزی میں ایک مضمون سپرد کرنے کی فرمائش کی تھی۔ بسیار تلاش کے بعد مجھے کلاسیکل شاعری میں چند ہی اشعار ملے مثلاً۔  
دردِ دل کے واسطے پیدا کیا انسان کو      ورنہ طاعت کے لئے کچھ کم نہ تھے کرویاں

☆

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا      آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا  
جو فرشتے کرتے ہیں کر سکتا ہے انسان بھی      پرفرشتوں سے نہ ہو جو کام ہے انسان کا  
میں نے اردو کی ”جدید شاعری“ کے دامن کو اس قسم کے اشعار سے تقریباً خالی پایا۔ اس  
لئے مجھے انگریزی کے ان مدیر صاحب سے اردو کی تہی دامانی اور اپنی بے بضاعتی پر شرمندگی اور  
افسوس ظاہر کرنا پڑا۔ آپ ہی غور کیجئے کہ آخر اردو کی جدید شاعری کی اس محرومی کا سبب کیا ہو سکتا  
ہے۔

بہر کیف یہ امر بذات خود قابل توجہ ہے کہ دسیم کے یہاں انسان دوستی سے مملو اشعار کی  
مثالیں ہمیں مل جاتی ہیں۔ مثلاً۔

اس کے برتاؤ دیکھ کر یارو      ڈھونڈھتا ہوں کہ آدمی ہے کہاں

☆

درد رکھتا ہو جو انسان کا اپنے دل میں      نہ ملا ایسا اک انسان یہ دیکھا تم نے

☆

کتنی لذت تھی کسی غیر کے کام آنے میں      اب تو اپنوں کے لئے غم نہیں کرتا کوئی  
میرا اندازہ ہے کہ جس تیزی سے موجودہ صدی میں اعلیٰ انسانی قدریں رو بہ زوال ہیں  
اس کے رد عمل کے طور پر آنے والی صدی میں یہی ”انسان دوستی“ کا رجحان سارے عالم کے ادب کا  
ایک اہم رجحان ہوگا۔ اس اعتبار سے دسیم کی شاعری زندہ رکھنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔

## کہی ان کہی

(سید آصف دستنوی)

جواں سال شاعر آصف دستنوی کے اشعار بہت سے ان ماہرین فن کے ٹک سک درست کلام سے بہتر ہیں جو فکر و فن کے توازن کا راگ تو الاپتے ہیں، لیکن ان کے اندر احساسات و جذبات کی وہ آغچ نہیں ہوتی جس سے کوئی تحریر ”شاعری“ کا لقب پاتی ہے۔ نگار وقت کی انگڑائیوں سے پرے فریب نشاط دینے والے حسن و جمال کو تلاش کرنے والا، خود اپنے وجود کی سچائیوں سے آگے سفر کرنے والی ذات دیگر کا عرفان رکھنے والا، زرد پھولوں کی قبا کو جلا کے اس کی پیش سے ہست و بود کے گیلے دامن کو سینکنے والا شعر معمولی ذہانت و صلاحیت والا فن کار نہیں کہلا سکتا۔ راقم الحروف کے خیال میں آصف دستنوی کی شاعری کو سمجھنے اور اس کی پرت پرت معنوی تہوں تک سیدھی رسائی حاصل کرنے کے لئے موصوف کا یہ شعر بڑی حد تک مدد و معاون ثابت ہوگا۔

چلا ہے تلخ حقائق کا کارواں جیسے  
مرے یقین کی مینائیوں سے آگے بھی

## گل ولالہ

(سید اولاد رسول قدسی)

قرآن کی آیت کریمہ ”والشعراء يتبعهم الغاؤون“ کے پیش نظر شعر کہتے ہوئے یا خود کو شاعر کہلاتے ہوئے ڈر لگتا ہے۔ قرآن میں جو شاعروں کی مذمت کی گئی ہے اس کا اہم سبب یہ ہے کہ یہ لوگ عموماً سب بے لگام کی طرح خیالات کے میدان میں بھٹکتے پھرتے ہیں اور ان کے قول و فعل میں تطابق نہیں ہوتا۔ لیکن بخاری و مسلم نے حضرت ابی بن کعب سے روایت کی ہے کہ سرور کائنات نے فرمایا:

”ان من الشعر حکمة“ (بعض شعر حکمت ہوا کرتے ہیں)۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ سب شعر برے نہیں ہوتے۔ امام غزالی بھی احیاء العلوم میں رقم طراز ہیں ”قالت عائشہ رضی اللہ عنہا کان اصحاب رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم

یتناشدون عنده الاشعار وهو یتبسم“۔

حضرت عائشہ رضی اللہ عنہا نے فرمایا کہ صحابہ کرام آپ کے سامنے اشعار پڑھتے تھے اور آپ مسکراتے تھے۔ کتاب مظہر الحق کے مندرجہ ذیل اشعار اس امر پر دال ہیں کہ بزرگان دین نے بھی شعر کہے ہیں۔

شعر علی گفت حسین و حسن  
گفت انس گفت ادیس قرن  
شعر کہ حسان عرب گفتہ است  
سید کونین پذیرفتہ است  
منع ز اشعار نکردش نبی  
نہی ازاں کار نکردش نبی  
بلکہ برو کرد ہزار آفریں  
سید کونین رسول امیں

ان باتوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ شعرا اگر زندگی کے اعلیٰ نصب العین سے وابستہ ہو تو قابل تعریف ہے اور اگر اس میں غلو یا کذب کا عنصر شامل ہو جائے تو قابل مذمت ہے۔ بحر الفصاحت میں نجم الغنی رام پوری نے بتایا ہے کہ میر تقی میر، مصحفی، ناتھ علی حزیں جیسے شاعروں کا قلم بھی بعض مقامات پر بہک گیا ہے۔ اسی طرح اقبال نے حضرت نظام الدین اولیاء سے متعلق لکھا ہے۔

مسج و خضر سے اعلیٰ مقام ہے تیرا

ان کے ذہن میں جو بھی مفہوم رہا ہو لیکن اولیاء کرام کے درجے کو نبیوں کے درجے سے بلند مقام دینا یقیناً قابل گرفت ہے۔ میری رائے میں یہاں بھی اقبال سے چوک ہو گئی ہے۔

حب رسول سے سرشار ہو کر جو نعت کہی جاتی ہے اس کے مسنون اور متبرک ہونے میں کوئی کلام نہیں۔ لیکن نادانستہ طور پر بھی اس میں غلو شامل ہو جائے تو اسے بخش نہیں جاسکتا۔ یہی حال منقبت کا بھی ہے۔ اس لئے صحیح معنوں میں نعت اور منقبت کہنا بل صراط پر سے گزرنے کے مترادف ہے۔ مشرق اور مغرب کے بہت سے مفکرین اس بات سے متفق ہیں کہ زمانہ قدیم میں



لوگ اپنے مذہبی جذبے کی تسکین کی خاطر شعر کہتے تھے۔ اردو کے سوا ہندوستان کی تقریباً تمام علاقائی زبانوں کا کلاسیکل ادب ہندو مذہب کا ترجمان ہے۔ اردو ہی ہندوستان کی واحد زبان ہے جس کے کلاسیکل ادب میں غزل جیسی خالص شاعری کا سراغ ملتا ہے۔ لیکن اس زبان میں غزل کے پہلو بہ پہلو نعتیہ کلام بھی اس قدر کثیر اور وسیع ہے کہ اس سے صرف نظر ممکن نہیں۔ نعت اور منقبت کے علاوہ ہمارے ادب میں صنفِ مرثیہ کو بھی فروغ حاصل ہوا جس کی وجہ سے اردو میں اسلامی موضوع سے متعلق اچھا خاصا ذخیرہ جمع ہو گیا۔ اس انمول خزانے کی قدر و قیمت متعین کرنے کی بابت ابھی تک ہمارے نقادوں نے سنجیدگی سے غور نہیں کیا۔ اردو کے علاوہ بنگالی اور کشمیری زبانوں میں بھی نعت اور منقبت کا اچھا خاصا ذخیرہ موجود ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ اردو کے نعتیہ کلام کے ساتھ بنگالی اور کشمیری زبان کے نعتیہ کلام کا تقابلی مطالعہ پیش کیا جائے۔

امیر نیائی، کرامت علی شہیدی، مجذوب، رضا رضوی، محسن کا کوری، صوفی منیری جیسے مشہور نعت گو شعراء کے علاوہ ہندوستان بھر سے تقریباً ہر علاقے میں ایسے بے شمار نعت گو ابھرے ہیں جن کا کلام کھر گھر میں عزت و احترام سے پڑھا جاتا ہے۔ ان میں سے بہتوں کا کلام میلاد کی کتابوں میں موجود ہے اور بہتوں کا کلام قلمی نسخوں کی شکل میں اب زیور طباعت سے آراستہ ہونے کا منتظر ہے۔ یہ کلام اردو کے عوامی ادب کا ایک قیمتی سرمایہ ہے جسے انسائیکلو پیڈیا کی شکل میں یکجا کرنا بہت بڑی علمی و ادبی خدمت کے مترادف ہوگا۔

اڑیسہ میں بھی نعت گوئی کی ایک طویل اور مستحکم روایت رہی ہے۔ اس مادہ پرستی کے دور میں جب لوگ مذہب سے دور ہوتے چلے جاتے ہیں اب بھی اس علاقے میں چند ایسے شاعر موجود ہیں جو اس عظیم روایت کی توسیع میں مصروف کار ہیں۔ میری دانست میں اڑیسہ کے موجودہ دور کے ایسے شاعروں میں اولادِ رسول قدسی کا نام خاصا اہم ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ موصوف نئی نسل کے ایک بہت ہی ہونہار اور ہوشمند جدید شاعر ہیں۔ لیکن انہوں نے اپنے فن کی اساس جدید غزل کے پہلو بہ پہلو نعت و منقبت پر بھی رکھی۔ یوں تو ان کی جدید شاعری کالب و لہجہ ان کے نعتیہ کلام سے بالکل مختلف ہے لیکن تخلیقی شخصیت کی داخلی تہہ تک پہنچ کر دونوں چیزیں ایک ہو جاتی ہیں۔ ہمارے بعض جدید شاعروں نے جدید انداز کی حمد و نعت کہنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن قدسی کے نعتیہ کلام میں

روایت کی پاسداری بھی پائی جاتی ہے۔ ان کے یہاں محض الفاظ کی بازیگری نہیں ہوتی، بلکہ جذبہ عقیدت کا پر خلوص اظہار بھی ہوتا ہے۔ ان کے نعتیہ کلام کا کل سرمایہ غزل کے قارم میں ہے اور اس کا داخلی تسلسل اسے غزل نما نظم کی حیثیت عطا کرتا ہے۔ قدسی نے صاف ستھری اور رواں دواں زبان استعمال کی ہے۔ ان کے ہر شعر سے جذبہ عقیدت ٹپکتا ہے۔ ذیل کے چند اشعار میرے دعویٰ کی پشت پناہی کے لئے کافی ہیں:

زیرِ قدم ہیں شاہ کے افلاکِ مفت بھی  
پابوسی ان کی کرتے ہیں چل کر درخت بھی



عظمتِ حبیبِ رب کی دو عالم میں ہے عیاں  
کرتے ہیں سجدہ شاہ کو حیوانِ دشت بھی



قربِ خالق میں تھے وہ ارض و سما سے پہلے  
یعنی انوار کے پیکر تھے ضیا سے پہلے



تم کہاں کرتے ہو آقا کو تلاش  
قلبِ مومن میں ہے ان کی بود و باش



وہ انساں تھا انسان سے بھی جدا تھا  
پریشاں خرو ہے نہ جانے وہ کیا تھا



نہ سایہ تھا اس کا رتلی زمیں پر  
کڑی دھوپ کے درمیاں وہ کھڑا تھا



ایمان کی ہمارے قریں یہ اساس ہے  
یعنی محبت شہبہ کونین پاس ہے



ترے اوصاف کے ان منظروں میں کھو گیا عالم  
تو بے سایہ قلن سب پر ترا سایہ نہیں رہتا  
قدسی محبوب مجھے اپنا وطن سے لیکن  
اس سے پیاری ہے محمدؐ کے وطن کی خوشبو  
ان کی آمد سے زمانے کے مقدر جاگے  
چادر نور میں لپٹے ہوئے منظر جاگے

علیم صبا نویدی کی طرح قدسی نے ہائیکو کی شکل میں حمد اور نعت کہی ہے۔ حمد کی مثالیں ملاحظہ فرمائیں

رب دو جہاں  
تیری حمد کیا بھلا  
ہم سے ہو بیاں



سب تیرے طالب  
ہر شے میں تیرا جلوہ  
نظروں سے غائب

نعتیہ ہائیکو کی چند مثالیں دیکھئے:

شاہ ذی حشم  
تم سراپا معجزہ  
سب کے محترم



انکشب روشن  
رتوں سے چشمے پھوٹے  
آسودہ تن من

قدسی نے رباعی کی شکل میں بھی نعتیہ کلام کہا ہے۔ غالباً یہ ان کا منفرد تجربہ ہے۔ ذیل کی مثالیں ملاحظہ فرمائیں:

تویر کے پیکر ہیں رسول بٹھا  
عالم کے مقدر ہیں رسول بٹھا  
سرکار گنہگار کے روشن انجام  
اور شافع محشر ہیں رسول بٹھا

اس مجموعے میں دو آزاد نظمیں بعنوان ”حمد باری تعالیٰ“ اور ”شوقِ تمنا“ بھی شامل ہیں۔ یہ دونوں نظمیں آزاد فارم میں ہونے کے باوجود نہایت موثر اور دل آویز ہیں۔ ان نظموں میں جدید نظموں کی چستی، بے ساختہ اور شاعرانہ خلوص مندی پائی جاتی ہے۔

ایسے دور میں جب کہ اڑیسہ کے بیشتر شعراء نعت و منقبت گوئی سے گریز کرتے ہیں سید اولاد رسول قدسی کا یہ مجموعہ کلام ان شاء اللہ اس کی کو بڑی حد تک پورا کرے گا۔ اپنی نوعیت کا ایک مستحسن اقدام ہونے کی وجہ سے پوری اردو دنیا میں اپنی انفرادی شناخت قائم کرے گا۔ امید قوی ہے کہ یہ کلام لوگوں کے دلوں میں گھر کرے گا اور اس کو لوگ محبت اور عقیدت کی آنکھوں سے لگائیں گے۔

## رفتہ رفتہ

(سید اولاد رسول قدسی)

ہزاروں سال نرس اپنی بے نوری پہ روتی ہے  
بڑی مشکل سے ہوتا ہے چمن میں دیدہ ور پیدا

میں اقبال کا یہ شعر اولاد رسول قدسی کی تعریف میں نہیں لکھ رہا ہوں، بلکہ نصف صدی پہلے کی پرانی یادوں کی کرنوں کو سمیٹ کر ایک مرکز پر لانے کی کوشش کر رہا ہوں۔ اُس زمانے میں نیاز فتح



پوری نے ایک شوشہ چھوڑا تھا کہ اقبال کا مندرجہ بالا شعر بے معنی ہے، کیوں کہ اس میں جو تشبیہ دی گئی ہے، وہ خلاف واقعہ ہے۔ یعنی اس کی مثال کہیں نہیں ملتی کہ ہزاروں سال رونے کے بعد بھی زنگس کی آنکھوں میں نور پیدا ہوا ہو۔ اُس وقت ہندوستان اور پاکستان کے بیشتر ادبی رسائل میں اس پر بحث چھڑ گئی تھی اور اس بحث میں بہت سے اکابرِ ادب نے حصہ لیا تھا۔ سب لوگوں نے نیاز فتح پوری کی مخالفت کی تھی، اپنے اپنے انداز میں شعر کا جواز پیش کیا تھا اور اپنی بساط بھر شعر کا مفہوم سمجھایا تھا۔ آج پچاس سال گزرنے کے بعد مابعد ساختی تنقید کے دور میں پہنچ کر سوچ رہا ہوں کہ نیاز صاحب اور ان کے مخالفین دونوں کو اپنی باتیں کہنے اور دلیلیں پیش کرنے کا حق حاصل تھا۔ دونوں اپنی اپنی جگہ پر حق بجانب تھے۔

اُسی طرح نیاز فتح پوری نے اپنے رسالے نگار، لکھنؤ میں غالب کے بہت سارے اشعار پر اعتراض کرتے ہوئے شاعر پر عجز بیان کا الزام لگایا تھا۔ ان اشعار میں غالب کا یہ شعر بھی تھا:

نہ گل نغمہ ہوں، نہ پردہ ساز  
میں ہوں اپنی ہلکت کی آواز

ان کے اعتراض کا لب لباب یہ تھا کہ دوسرا مصرع تو رواں دواں اور آمد کا مصرع ہے، لیکن پہلے مصرع میں ”گل نغمہ“ کی کیا تک ہے؟ پہلا مصرع تصنع زدہ ہے اور دوسرے مصرعے کی برجستگی سے میل نہیں کھاتا۔ نیاز صاحب نے اقبال اور غالب کے کلام میں ردِ تشکیل کا جو حربہ آزمایا ہے، اس کی اساس ارسطوی منطق (Aristotlean Logic) پر مبنی ہے جو صحیح (True) اور غلط (False) ان دونوں میں سے کسی ایک کے پیمانے پر ہر چیز کو ناپتی ہے، جبکہ شاعری کی زبان کو سمجھنے کے لئے جدید ترین فزی منطق (Fuzzy Logic) معاون ثابت ہو سکتی ہے۔ اس نئی منطق میں صحیح اور غلط کے درمیان اور بھی کئی متبادلات (alternatives) کو مقام حاصل ہے۔ شعری زبان کی منطق انہیں متبادلات سے تعلق رکھتی ہے۔

اگر اقبال کے مذکورہ شعر پر غور کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ عام قارئین نے اس شعر کو ٹھیک ہی سمجھا ہے، (حالانکہ نیاز صاحب کا اعتراض چھین کی دیوار بن کر درمیان میں حائل کیوں نہ ہو)۔

اگر ایسا نہ ہوتا تو تمام قارئین ایک ہی قسم کے محل وقوع میں اس شعر کا صحیح استعمال کیسے کرتے؟ اس کا مطلب یہ ہوا کہ کوئی قطب نما (Pointer) ضرور ہے جو ایک ہی قطب معنی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ غالباً اسی قطب معنی کی نشان دہی اقبال کا مقصود تھا۔ اسی طرح غالب کے مذکورہ شعر پر نیاز صاحب کا اعتراض کتنا ہی وزنی کیوں نہ ہو، لیکن جمالیاتی سطح پر اس شعر کے دونوں مصرعے فوراً قارئین کو متاثر کر جاتے ہیں اور انہیں اس قدر اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں کہ ان منطقی پہلوؤں پر غور کرنے کی مہلت نہیں ملتی۔ نہ ہی قارئین کو ان پہلوؤں پر غور کرنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ غالباً زبان کے اسی قسم کے استعمال کی جانب اشارہ کرتے ہوئے شیکسپیر نے اپنے ایک کردار کی زبانی کہلوا دیا تھا:

“I understand the fury of thy words, not the words”

جہاں تک شعر کی جمالیاتی نشاط انگیزی کا تعلق ہے، اس کے کئی ابعاد (Dimensions) ہوتے ہیں اور ایک بعد کی کوتاہ دامن کی تلافی دوسرے بعد سے ہوا کرتی ہے۔ یہ نشاط انگیزی کبھی معنوی حیرت و استعجاب سے پیدا ہوتی ہے تو کبھی عروضی، صوتیاتی اور فونیمیاتی آہنگ سے اور قرأت کے اتار چڑھاؤ اور زیر و بم سے۔ قرأت کی اس خصوصیت کا تعلق روانی و توقف، اعراب و اوقاف (Punctuations) سے بھی ہے اور مصرعوں کی نحوی تشکیل سے بھی۔ اس طرح تمام داخلی اور خارجی آہنگ کے امتزاج سے شعر کا ایک مجموعی تاثر ابھرتا ہے اور شعر کی کامیابی اس امر پر منحصر ہے یہ مجموعی تاثر جن ثانوی (Secondary) تاثرات سے مرکب ہوتا ہے وہ زندگی کے کتنے وسیع، عمیق اور باہمی طور پر ہم آہنگ تجربات کا احاطہ کئے ہوئے ہیں۔

کوئی بھی کامیاب شعر (چاہے وہ سہل ممتنع کی خصوصیت کا حامل کیوں نہ ہو) کبھی سادہ نہیں ہوتا، بلکہ اس میں معنوی پیچیدگی پوشیدہ ہوتی ہے۔ سادگی میں پرکاری سے آگے کا عمل پیکر تراشی کا عمل ہوتا ہے۔ نئی نئی پیکر تراشی کے عمل سے شاعر معنویت کا ایک نیا جہاں آباد کرتا ہے اور ان پیکروں کی نیرنگیاں ذہن قاری کو ایک وسیع تر کائنات کی سیر کراتی ہیں۔ اگر ہم پیکر تراشی سے گزر کر علامت نگاری کے علاقے میں داخل ہوتے ہیں تو ہم تخلیقیت کی ایک بسیط کائنات میں قدم رکھتے ہیں جہاں شعر کی پرت پرت معنویت اپنے آپ کو منکشف کرنے کے لئے بے قرار نظر آتی ہے۔

قاری اپنے تجربات زندگی کی انگلیوں سے علامتوں کی گرہیں رفتہ رفتہ کھولنے لگتا ہے اور تمام ابھی ہوئی گتھیاں سلجھ جاتی ہیں تو وہ ایک جمالیاتی آسودگی سے ہم کنار ہوتا ہے۔ کہنے کی غرض یہ ہے کہ ”رفتہ رفتہ“ کے مطالعہ کے دوران کئی ایسے مقامات آئیں گے، جہاں آپ پر شعر کے مبہم یا مہمل ہونے کا گمان گزرے گا اور آپ کو ایک دھچکا سا لگے گا۔ اس دھچکے سے بچنے کے لئے آپ کو اسی طرح تاویل کرنے کی ضرورت پڑے گی جس طرح اقبال اور غالب کے مذکورہ اشعار کے سلسلے میں ضرورت پڑتی ہے۔

انسان کا کوئی بھی تصور نیا نہیں ہوتا، بلکہ اس کے جرثومے کسی نہ کسی شکل میں ماضی کے شعور انسانی میں موجود ہوتے ہیں جو مختلف وسائل و ذرائع سے اپنے آپ کو ظاہر کرتے رہتے ہیں۔ یہ بات سائنسی تصورات کے لئے بھی سچ ہے اور ادبی نظریات کے لئے بھی۔ ماضی میں علامتیں مختلف مذاہب، سنگ تراشی، اساطیری داستانوں، لوک کہانیوں، لوک گیتوں، مختلف زبانوں کی کہادوتوں کی شکل میں ظاہر ہوتی تھیں۔ عہدِ جدید میں علامت نگاری ادب کے ایک زبردست ہتھیار کے طور پر استعمال ہونے لگی ہے۔ یہ بات نہیں ہے کہ ہماری کلاسیکل شاعری کا دامن پیکر تراشی اور علامتی اظہار و بیان سے یکسر خالی ہے۔ ہمارے کلاسیکل شعراء تشبیہات و استعارات کی اہمیت سے بخوبی واقف تھے اور صنعتِ معنوی کی تخلیق کے دوران ایسی باتیں کہہ جاتے تھے جنہیں ہم پیکر تراشی اور علامت نگاری کے نمونے کے طور پر قبول کر سکتے ہیں۔ یہاں ایک بات واضح کر دوں کہ ایک ہی شاعر مختلف موڈ میں مختلف قسم کے شعری اسالیب کو اپنا سکتا ہے اور ان اسالیب میں بعد المشرقین ہونے کے باوجود تخلیقی سطح پر ان میں ایک ربط باہمی دریافت کیا جاسکتا ہے۔ جو ذہن

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا

جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

جیسا سہل ممتنع کی خوبی پر مبنی شعر کہہ سکتا ہے، وہی ذہن:

اُس غیرتِ ناہید کی ہر تان ہے دیپک

شعلہ سا چمک جائے ہے آواز تو دیکھو

جیسے شعر میں خوبصورت پیکر تراشی کا ثبوت پیش کر سکتا ہے اور وہی ذہن



دُفن جب خاک میں ہم سوختہ سماں ہوں گے  
فلس ماہی کے گلِ شمعِ شبستاں ہوں گے

جیسا علامتی شعر بھی خلق کر سکتا ہے۔ درحقیقت شاعر کے تحت الشعور، الشعور اور اجتماعی الشعور کے اندر جھانک کے دیکھا جائے تو ایک ہی ذہن کی پیداوار ہونے کی وجہ سے تخلیقی سطح پر اسالیب کی اس گونا گونی میں یک رنگی کا سراغ لگایا جاسکتا ہے۔

اوپر مومن کے تین الگ الگ رنگوں کی وضاحت کی گئی ہے۔ اب آپ میر ہی کو لیجئے جن کے بہتر (۷۲) نثر سہلِ مجمع کی خصوصیت کی وجہ سے جانے جاتے ہیں۔ لیکن میر کے بعض دیگر اشعار میں دور از کار پیچیدہ خیالی کی مثالیں بھی مل جاتی ہیں جو غالب اور بیدل کی پیچیدہ بیانی سے کسی طرح کم نہیں۔ وہی حال غالب کے پیش رو مومن و بلوی کا بھی ہے۔

کہنے کی غرض یہ ہے کہ ہماری کلاسیکل شاعری میں پیکریت اور علامت پسندی کی مثالیں تو مل جاتی ہیں لیکن جدیدیت سے قبل یہ عناصر ہمارے شعری مزاج کا حاوی رجحان کبھی نہیں رہے۔ اقبال نے بہت سے مخصوص الفاظ (مثلاً شاہین، سپند، مردِ مومن) کو علامت کے طور پر استعمال کیا لیکن ان کی کسی بھی مکمل نظم کو علامتی نظم کا درجہ نہیں دیا جاسکتا، جبکہ ان کے ہم عصر نیگور کی بنگالی نظم ”سونارتری“ (سفینہ زر) ایک سو فی صد علامتی نظم ہے۔ بہر کیف حلقہٴ ارباب ذوق کے دور سے ہی اردو میں علامت پسند نظمیں لکھی جانے لگیں۔ یہ علامت پسندی اختر الایمان، وزیر آغا، بلراج کوئل، قاضی سلیم، باقر مہدی، مظہر امام، احمد عظیم آبادی، کمار پاشی، عادل منور پوری وغیرہ کی نظموں میں حاوی رجحان بن کر ابھری۔ لیکن یہ رجحان جدید غزلوں میں اپنا جادو جگانے سے بڑی جگہ تک قاصر رہا۔ ۱۹۶۵ء میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی فرمائش پر مجھے ”نگارِ پاکستان“ کے ”جدید شاعری نمبر“ کے لئے ایک مضمون ”جدید شاعری اور اس کا پس منظر“ لکھنا تھا۔ اس وقت مجھے اردو کی نظموں سے تو علامت پسندی کی کافی مثالیں مل گئیں، لیکن بسیار تلاش کے باوجود جدید غزل سے چند ہی اشعار ہاتھ آئے۔ ۶۵ء کے بعد کی غزلیہ شاعری میں تقریباً ہر شاعر کے یہاں چند علامت پسند اشعار ضرور مل جائیں گے۔ اس پیڑھی پر فراق اور فیض کے اثرات کم ہو گئے تھے اور ناصر کاظمی، ظفر اقبال اور شکیب جلالی نے ان کی جگہ لے لی تھی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ بڑے سیدھے سادے مگر تھکے انداز



میں شعر کہے جانے لگے۔ فارسی آمیز ترکیبوں کا استعمال کم ہونے لگا۔ نئے نئے ردیف و قافیہ کا استعمال ہونے لگا اور نئی نئی اور قلیل الاستعمال بحروں پر طبع آزمائی کی جانے لگی۔ کہیں پیکر تراشی میں نیا بانگین ابھرا، تو کہیں شعر میں کھلنڈراپن۔ لیکن ماجد الباقری، مصور سبزواری، حسن نعیم، زیب غوری، احمد عظیم آبادی، حامدی کا شمیری جیسے چند شعراء کے سوا کسی اور جدید غزل گو نے اپنے فن غزل گوئی کی اساس علامت پسندی پر نہیں رکھی۔ ۶۰ء کے بعد ابھرنے والی جدید شاعری کی ایک اور خصوصیت کی طرف توجہ دلانا چاہوں گا۔ وہ ہے حیات و کائنات، وجود و عدم، حدوث و قدم اور ایقان و تشکیک سے وابستہ فکری عناصر سے انحراف۔ اس قسم کی شاعری میں صرف ایک ہی فکری عنصر نظر آنے لگا۔ وہ ہے جدید انسان کی مایوسی، بے یقینی اور محزونی (جو بقول شکیل الرحمن، اجتماعی سطح پر موت کا ڈر (Fear of death) سے مرتب تھی)۔ البتہ زندگی کے مثبت پہلوؤں پر بھی شعراء کی نظر رہی، لیکن عمومی طور پر رجائیت آمیز طریبیہ لے لے خونہ لے کے بوجھ کے نیچے دب کے رہ گئی۔ یہ سلسلہ تقریباً دو دہائیوں تک جاری رہا۔

جدیدیت کے آغاز کے زمانے میں (یعنی ۶۵-۱۹۶۰ء کے لگ بھگ) جس نسل نے اس عالم خیر و شر میں اپنی آنکھیں کھولی تھیں، ۱۹۸۰ء اور ۱۹۹۰ء کے درمیان مشق سخن کا آغاز کیا اور بیسویں صدی کی آخری دہائی تک پہنچتے پہنچتے اپنے آپ کو ”مابعد جدیدیت“ (Post-Modernism) سے وابستہ کر کے اپنی شاعری کو اپنے پیش رو جدید شاعروں سے الگ تھلگ قرار دے کر اپنی شناخت قائم کرنے کی کوشش کی اور اب تک یہ سلسلہ جاری ہے۔ مابعد جدیدیت کے سلسلے میں ہمارے یہاں رائیں بٹی ہوئی ہیں۔ گوپی چند نارنگ اسے جدیدیت سے ہٹ کے ایک الگ رویہ قرار دیتے ہیں اور اس کی الگ خصوصیت کی نشان دہی بھی کرتے ہیں، جبکہ شمس الرحمن فاروقی اسے جدیدیت سے ہٹ کے کوئی الگ رجحان ماننے کو تیار نہیں۔ لیکن میرے خیال میں سچائی ان دونوں نظریوں کے بین بین ہے۔ فاروقی کے قول میں اس حد تک سچائی ہے کہ جدید شاعروں میں جس طرح نئے احساس اور نئی طرز بیان کی کوشش نظر آتی تھی اسی طرح ان جدید شاعروں میں بھی اسی قسم کی کوشش نظر آتی ہے۔ جدید شاعری کے دور میں جس ذخیرہ الفاظ کا استعمال کثرت سے ہوتا تھا، ان شاعروں کے یہاں بھی تقریباً انہیں الفاظ کی بہتات پائی جاتی ہے۔ لیکن مجھے تو جدید تر نسل میں کچھ اور خوبیاں نظر

آتی ہیں جو اس کے پیش رو نسل سے جداگانہ ہے (اور اس اعتبار سے اسے گوہی چند نارنگ کے بموجب ایک الگ نام مابعد جدیدیت سے وابستہ کرنا زیادہ مناسب ہوگا)۔ جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں ان دونوں نسلوں میں جو فرق ہے وہ یہ ہے:

(الف) اس نسل کا رویہ کسی ازم (ism) پر یقین نہیں کرتا۔ بالفاظ دیگر وہ اپنے ذہن کی کھڑکی ہمیشہ کھلی رکھتی ہے اور ہر طرف سے کھلی ہوا آنے کا خیر مقدم کرتی ہے۔ گوہی چند نارنگ کا یہ قول مبنی پر حقیقت سے کہ ”مابعد جدیدیت نہ کسی کی ضد ہے نہ کسی کے خلاف ردِ عمل۔ اس کی بنیاد گہری سوچ اور گہری بصیرتوں پر ہے جن کو کھلے ذہن ہی سے سمجھا جاتا ہے۔“

(ب) چونکہ مابعد جدیدیت نسل کے شعراء کا رویہ یک رُخ نہیں اس لئے اس میں مجموعی طور پر جتنا تنوع ہے وہ جدید شاعری کے دور میں نہیں تھا۔ مثلاً رجائیت سے لے کر قنوطیت تک، سادگی بیان سے لے کر پیچیدگی اظہار تک، نور و مانیت سے لے کر نو مار کسیت تک، تلاشِ ذات سے لے کر کائناتِ کبریٰ (Macro-cosm) اور کائناتِ صغریٰ (Micro-cosm) کے رموز کی سائنسی دریافت تک جو بوقلمونی مابعد جدید شاعروں میں پائی جاتی ہے، وہ اس سے قبل نہیں تھی۔

(ج) جدید شاعری میں فکر و فلسفہ کا وہ سلسلہ ٹوٹ چکا تھا جو فارسی اور اردو کی متصوفانہ شاعری سے نکل کر اقبال کے یہاں نقطہٴ عروج کو پہنچا تھا اور جس کی ایک شاخ جمیل مظہری اور ظفر حمیدی کے یہاں نیا بانگِ نغمہ لئے نظر آ رہی تھی۔ مابعد جدیدیت کے دور میں پھر سے اس فکر و فلسفہ کی طرف مراجعت کے آثار نظر آنے لگے ہیں۔

(د) جدید شاعروں نے حالاتِ حاضرہ پر تبصرہ کو شجرِ ممنوعہ قرار دیا تھا۔ لیکن یہ جدید تر نسل پھر سے اس کی طرف توجہ دے رہی ہے۔

میں نے مندرجہ بالا سطور میں مابعد جدیدیت کی جن خصوصیت کی طرف اشارہ کیا ہے، کوئی ضرورت نہیں کہ ہر جدید تر شاعر کے یہاں یہ تمام خصوصیات موجود ہوں۔ کسی کے یہاں کچھ ہے تو کسی کے یہاں کچھ۔ لیکن ان سب کو ملا دیا جائے تو مجموعی طور پر یہی نقشہ ابھرتا ہے جو اوپر بیان کیا گیا ہے۔ لیکن اس نسل کی سب سے اہم خصوصیت اس کے ذہن کی آزادی ہے۔ اس اعتبار سے میں اسلم حنیف کی اس رائے سے متفق ہوں کہ اس نسل کو ”لا تحریک“ سے وابستہ کرنا زیادہ مناسب ہوگا۔

اولاد رسول قدسی نے بیسویں صدی کی آخری دہائی میں ایک معتبر غزل گو کی حیثیت سے اپنا مقام بنایا۔ ان کا ذکر مابعد جدید شاعروں میں آتا ہے اور مابعد جدید شاعر کی جو خصوصیات میں نے اوپر بیان کی ہیں، وہ تمام خصوصیات ان کے یہاں موجود ہیں۔ میرے خیال میں ان کو مشکل گو شاعروں میں شمار کرنا چاہیے۔ پیکر تراشی اور علامت نگاری ہی ان کے اسلوب کی جان ہے، لیکن ان کے یہاں ایسے اشعار کی بھی کمی نہیں جن کو پڑھ کر ایک عام قاری بھی پھڑک اٹھے۔ ان کی پیکر تراشی کے عمل میں جدت طرازی تو ہوتی ہی ہے لیکن ان کی علامتیں ایسی شخصی، ذات پہ مرکوز اور پُر اسرار ہوتی ہیں کہ ان کی تہہ تک پہنچنا ایک عام قاری کے بس کی بات نہیں۔ یہاں اس امر کے اعتراف میں مجھے کوئی عار نہیں کہ قدسی کے بہت سے اشعار میری سمجھ سے بھی بالاتر ہیں۔ بہت سی علامتوں کو سمجھنے کے لئے دور کی کوڑی لانے کی ضرورت پڑے گی۔ اردو کے شارحین حضرات نے تو مبہم اشعار کی تاویل میں ذہنی قلابازیاں دکھانے اور شاعر کے عجز بیان پر پردہ ڈالنے کی روایت پہلے سے قائم کر رکھی ہے۔ تو پھر قدسی کو اس رعایت سے محروم کیوں رکھا جائے؟

اپنے علامت پسند اشعار میں قدسی سب سے پہلے بے پیکر تراشتے ہیں، پھر ان پیکروں کو لے کر اس طرح شعر کا تانا بانا بنتے ہیں کہ شعر کی تار و پود (Texture) پرت پرت معنویت کی حامل بن جاتی ہے۔ یہ نئی نئی معنویت انسان کی نفسیاتی سطح پر بھی دریافت کی جاسکتی ہے، لسانی ثقافتی اور تہذیبی سطح پر بھی۔ قدسی کے چند نمائندہ علامت پسند اشعار بطور مثال پیش کر رہا ہوں۔ (ان کی تشریح کا کام باشعور قارئین اور شارحین کے ذمہ چھوڑتا ہوں)۔

عکس آبِ رواں جب سراہوں میں تھا  
کچھ سکوں ریت کے تشنہ خوابوں میں تھا



ہر پیڑ کے بدن پہ گلوں کا لباس تھا  
گویا سنہرا خواب بہاروں کے پاس تھا



جسم جب بادل کا سادہ ہو گیا  
ذہن سورج کا کشادہ ہو گیا



ہو کے پڑ مردہ بکھرے ہے گل باغ میں  
بوجھ یوں اوس کا ان پہ بھاری رہا



بادل نے کھینچ دی تھیں جو اشکوں کی چادریں  
پوشیدہ آسمان پہ ستاروں کا داغ تھا



ہے بادِ تندِ محوِ سفر طمطراق سے  
کچھ ہاتھ آگیا ہے درختوں کے طاق سے



ہو رہی تھیں پیڑ کی ساری دکائیں برہنہ  
پر دندے سورہے تھے جنگلوں کے شہر میں



منظر کا یہ موسم کہیں نرم نہیں تھا  
ہر سو تھی اداسی کوئی سرگرم نہیں تھا



برہنہ پیڑ کہ تھا جسمِ قر کا مرکز  
جسم تھا زرد مگر چہرہ چمکا نکلا



قدسی برس رہا تھا یہ رات کا لہو  
سرگرم تھا، پرندہ سفر میں تھکا نہ تھا





نپکتا تھا رس حسن کا تلیوں سے  
گلابوں کا بازار بے آبرو تھا



حملہ کیا تھا برہنہ خنجر سے پاد نے  
افسردہ شاخ زخم پہ اک سرخ زارغ تھا



سراب الم تھا سمندر میں نایاب  
مگر ڈھونڈنے پر جزیرہ ملا ہے



منظر کی آنکھ میں رہیں حیرانیاں عجب  
شعلوں کا زارغ چونچ میں شبنم لئے پھرا



قدسی کے شعروں میں پیکر تراشی اور علامت نگاری کے عوامل اس قدر مضبوط انداز میں  
مربوط ہوتے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے الگ کر کے دیکھا نہیں جاسکتا۔ میں نے دیکھا ہے کہ  
دوسرے شعراء میں پیکر تراشی کی مثالیں دینے کے لئے چند فقرے اور چند تراکیب بہ طور حوالہ لئے جا  
سکتے ہیں۔ لیکن قدسی کے اشعار میں ایسا ممکن نہیں۔ اس لئے ان کی پیکر تراشی کے رجحان سے واقف  
ہونے کے لئے پورا پورا شعر پڑھنا ضروری ہے۔ لہذا ذیل میں چند ایسے مکمل اشعار کا حوالہ دیا جاتا  
ہے جن سے اندازہ لگایا جاسکے کہ انہیں پیکر تراشی کے عمل میں کس قدر مہارت و تامل حاصل ہے۔

محسوس کر رہے تھے بھی سنگ کی مہک  
زخموں کی ڈالیوں کی وہ انساں کپاس تھا



خوش ہے یوں زہر اُسے قند لگا ہو جیسے  
جامہ لطف میں پیوند لگا ہو جیسے



مسکان ہے کھجور کی ٹہنی کے ہونٹ پر  
پھر تشنگی کھڑی ہے سراپوں کے آس پاس



سحر کی کشت پہ انوار کا اناج نہ تھا  
نسیم چپ تھی صبا کا کہیں بھی راج نہ تھا



ہر اک خوف کی جھاڑیوں میں چھپا ہے  
یہاں جبر کا سانپ یوں رینگتا ہے  
کبھی دھوپ کی سیر حیاں چڑھ چکے ہیں  
مگر پائے بلبل پہ لوہا گڑا ہے  
مقتل یقین کا ہے دروازہ قدسی  
سب وہم کیوں رات بھر بھونکتا ہے



اک درد کی ٹہنی پر کہتی تھی دعائے زار  
کیوں لب پہ ہواؤں کے آمین نہیں ہوتی



سلونے وقت میں آوارہ غم کے جھونکوں نے  
جگر سے آس کا ہر اشتہار چھین لیا



شفق کے بدن پر جو جلتا لہو تھا  
وہی شام دلکش کا ذوقِ خموش تھا



خوابوں کو لباس دے رہا ہوں  
زخموں کی کپاس دے رہا ہوں



یہ دے گئی ہے بیاں سانحہ کی گوریلا  
محلِ سرور کا خونِ خوار جیل ہو جیسے



اٹھ تھا ایک جوئے زور دھوپ کا سیلاب  
غبارِ وقت کے جسموں کو دھو گیا ہوگا



ذیل کے اشعار میں محاکات کی کرشمہ سازی ملاحظہ فرمائیے جس سے ہمارے ذہن میں  
جیتی جاگتی چلتی پھرتی تصویر ابھرنے لگتی ہے:

لمحوں کے دشت میں چلی ایسی ہوائے تیز  
ہر ایک پہ پہیڑ کے تن سے لپٹ گیا



پروازِ دن کے جسم سے جب روح کر گئی  
سورجِ شفق کی گود میں جا کر سمٹ گیا



قدسی کی آزاد غزل کے دو شعر ملاحظہ فرمائیے جن میں نہ جانے کتنے رنج و الم اور کرب و  
اضطراب کا طوفان پوشیدہ ہے:

مسکراہٹ کی زمیں پر کبھی بادل کی نوازش نہ ہوئی  
 درد و غم کی کہیں بارش نہ ہوئی  
 یاس کی برہنہ شمشیر تلے  
 ذہنِ ناسور میں زخموں کی نمائش نہ ہوئی

قدسی کے چند اور اشعار ملاحظہ فرمائیے جن میں تشبیہات و استعارات کی ندرت کی وجہ سے نیا احساس اور نیا اندازِ بیان نئے بالکلمن کے ساتھ معرضِ وجود میں آیا ہے اور ان کا یہ ترچھا (Oblique) اندازِ بیان ان کو پیش رووں سے بھی ممتاز کرتا ہے اور اپنے معاصرین سے بھی۔

لگتا ہے بحرِ شب بڑا بڑا آب دیکھنا  
 تم کو ڈبو نہ دے کہیں یہ خواب دیکھنا



بشر کو حادثہ وقت یوں لگتا ہے  
 کسی درخت کے میوے کی قاش ہو جیسے



دن کا طوفان مقصد سے عاری رہا  
 اور سفرِ کشتی شب کا جاری رہا



کب سے شعلوں پہ سو رہا تھا مگر  
 اب بھی وہ نیم خواب ہو جیسے



چمن سے اس نے طلسمِ بہار چھین لیا  
 خزاں کی تیرگی دے کر قرار چھین لیا





دہر میں صدق کی رسیاں جل گئیں  
خوشگواہی کی سب بٹیاں جل گئیں  
خیر کے ساحلوں میں عجب سوز تھا  
شر کے تالاب کی مچھلیاں جل گئیں

انسانی رشتوں کی شکست و ریخت کی طرح ہمارے جدید شاعروں کو بھی لفظ اور معنی کے رشتے ٹوٹتے ہوئے نظر آئے۔ قصہ یوں شروع ہوا کہ وٹ گن سائن جیسے فلسفی نے الفاظ کی کم مائیگی اور بے سرو سامانی کی وضاحت کرتے ہوئے ثابت کیا کہ تمام مابعد الطبیعیاتی تجربات غیر مرئی ہوتے ہیں، جنہیں مروجہ الفاظ ظاہر کرنے سے قاصر ہیں، کیونکہ ہم ان الفاظ کو اپنے گرد و پیش کے مرئی ماحول سے ہی قبول کرتے ہیں۔ لسانیات میں علم معنی (Semantics) اور الفاظ کے نفسیاتی پہلوؤں پر تحقیق جاری رہی تو معنویت کی حرکی کیفیت واضح طور پر سامنے آئی اور الفاظ اپنے تمام جذباتی انسلالات کے ساتھ ترسیل و ابلاغ کا حق ادا کرنے کے سلسلے میں ناکافی ثابت ہوئے۔ نعام چومسکی کے تولیدی قواعد (Generative Grammar) نے سونے پر سہاگہ کا کام کیا اور لسانیاتی اختلاف و انحراف سے بالاتر ہو کر ہر طرح کے جملوں اور ان سے منسلک خیالات و تصورات کو ایک عمومی ریاضیاتی پیٹرن میں ڈھالنے کی کوشش کی۔ یہاں بھی انسانی جذبات و احساسات کا اظہار ادھورا رہا۔ اس پس منظر میں بین الاقوامی سطح پر جدید شاعری میں لفظ و معنی کے رشتے توجہ کے مرکز بنے۔ ۶۰ء کے لگ بھگ دیگر علاقائی زبانوں (مثلاً بنگالی، اڑیاد وغیرہ) کی طرح اردو کی جدید شاعری میں بھی لفظ و معنی کی بے ربطی اور عدم مساوات پر بہت کچھ لکھا گیا۔ مابعد جدیدیت سے وابستہ شاعروں میں یہ رویہ اب کم ہو گیا ہے۔ لیکن اولاد رسول قدسی کے یہاں یہ رجحان اب بھی بڑی آب و تاب کے ساتھ جلوہ فرما ہے۔ لفظ و معنی، حرف و صوت اور فکر و جذبہ کو وہ یا تو پیکر تراشی کے لئے استعمال کرتے ہیں یا علامت نگاری کے لئے۔ ان سب کے باہمی رشتوں کی عکاسی کے لئے کبھی سیدھے سادے سطح (plane) آئینہ کا استعمال نہیں کرتے۔ یعنی ان کا آئینہ یا تو محدب (Convex) ہوتا ہے یہ بحرف (Concave)۔ ذیل کی مثالوں سے میری بات آپ پر واضح ہو جائے گی:

معنی کے لئے بڑھ کر جذبات اُگاؤ تم  
بھرمار ہے لفظوں کی قرطاس کے جنگل میں



ہم تو بیٹھے تھے معنی کے اوراق میں  
اور لفظوں کا پردہ کتابوں میں تھا



لفظ کی دھوپ میں لغزیدہ رہا پائے غزل  
فکر کی ریت سے اشعار کا جھرنّا نکلا



رو برو معنی کے لفظوں کا لٹا تھا کارواں  
کلن جلنے کیا تھا کلن کیا کہوں کس سے کہوں



گودام پہ معنی کے تمہارا رہے قبضہ  
لفظوں کا مرے پاس بچا مال بہت ہے



روئے معنی زرو پڑ گیا  
خالی لفظ میں تپش ملی



لفظ کے دامن کو رنگیں کیجئے  
بٹ رہا ہے قدسی حرفوں کا لہو



سہا ہوا ہے بزمِ محائی کا ہر جمال  
الفاظ ہیں نکات کا دستہ لئے ہوئے



غم میں کٹتا ہے سال لفظوں کا  
تن ہے بے حد بڑھال لفظوں کا  
چھوڑیے تذکرہ مطالبہ کا  
سامنے ہے سوال لفظوں کا  
الجھے رہتے ہیں سب عبارت میں  
ہے عجب یہ کمال لفظوں کا  
بیچ راہوں میں موت کے ہمراہ  
لٹ گیا سارا مال لفظوں کا  
تم تو شعروں میں کھو گئے قدسی  
اور ہم کو ملال لفظوں کا



لفظوں کے زرق برق لباسوں کے باوجود  
معنی کا تن بدن سے کھلا سر سے پاؤں تک



اپنے پیش روؤں کی طرح قدسی کے یہاں بھی، برگد، سیپ جیسے الفاظ کا عدا متی استعمال  
نظر آتا ہے مثلاً:

چشمِ منظر سے جو نکلا ہے لہو  
زرد پتیل کا لبادہ ہو گیا



شمع جلتی تھی مری زیست کے برگد کے قریب  
رکھ دیا تیز ہانے اسے مرقد کے قریب



ذہن میں تھا جو ملاقات کا بوڑھا برگد  
بن گیا آج غم ذات کا بوڑھا برگد



مسکراتا اک ثمر برگد میں تھا  
جانے کتنے طائروں کی زد میں تھا



قطرۂ ناچیز قدسی شاد ہے  
سیپ کا سینہ کشادہ ہو گیا



کوہر طیس کے سیپ کے صفحات پر تھیں  
پڑھے کتاب بحر سیاق و سباق سے



قدسی کو تمام فطری مناظر میں پرندے ہی سب سے زیادہ عزیز ہیں، کیونکہ یہی تو ہیں جوارضی  
اور سماوی قدروں کو مربوط کرتے ہیں۔ اور پھر تمام پرندوں میں کبوتر انہیں سب سے زیادہ عزیز ہے۔ یہی  
وجہ ہے کہ کبوتر (جو معصومیت اور امن و آتش کی علامت ہے) ان کے شعروں میں بار بار ابھرا ہے۔

آشیانوں میں طائر کبھی شاد تھے  
اک کبوتر ہوا کے عذابوں میں تھا



کتنے چوں کو سمیٹا تھا کبوتر نے مگر  
سرخ آندھی چلی پھر خواب مکاں ٹوٹ گیا





شاخ جذبات پہ نعمات کا منظر خاموش  
غم کی آغوش میں ارماں کا کبوتر خاموش



لباسِ سرخ میں ملبوس اتار لگتا ہے  
کبوتروں کی ہوس کا شکار لگتا ہے



کیسے کرتا میں حوالے ترے اے بادِ بہار  
غم کا طوفانِ مرے ارماں کے کبوتر میں تھا  
کبوتر کے علاوہ قدسی اپنے شعروں میں دوسرے پرندے مثلاً طوطا، کوئل، عقاب،  
پھد کی، وغیرہ کو بھی اپنے فن کی گرفت میں لینے کی کوشش کرتے ہیں، مثلاً:  
نیند غائب تھی آنکھوں سے ماحول کی  
ایک طوطا عجب لوریاں دے گیا



ہے ٹھنڈک کی شاخوں پہ بے ہوش کوئل  
حسیں اوس کی سرخ باہیں بھیا نک



پناہ دے کے کئی پھد کیوں کو سینے میں  
ہوا سے لیتی ہیں ٹکر بڑی بڑی شاخیں



درسِ پرواز میں مسرور ہیں سارے طائر  
کیونکہ مٹی ہے عقابوں کے پروں کی تحریر



پرندوں اور طائروں کے تعلق سے قدسی نے بہت ہی خوبصورت پیکر تراشیاں کی ہیں مثلاً  
 طائر کے آشیاں کا سہارا وہ بن گیا  
 ساکت پڑا تھا برگ جو دور و فراق سے



طمانچہ باغ کے رخسار پر لگا کس کا؟  
 کہ طائروں کا بھی رنگِ سخن شکستہ ہے



فہمِ انساں کا پرندہ ہے فلک کا ہمدوش  
 بے ہنر آج ہنر مند لگا ہو جیسے



سوچ کر طائر و قدم رکھو  
 برق سے ہر شجر لڑا ہوگا



ستارہ ہی ہے پرندوں کو بھوک کی لذت  
 ہوا نے مہرِ شجر سے انار چھین لیا



رائی فدائی نے غالباً پہلی بار ”بچھو“ کو غزل میں ردیف کے طور پر استعمال کیا تھا۔ قدسی  
 نے اسی روایت کو آگے بڑھاتے ہوئے ”چھپکلی“ کو بہ طور ردیف استعمال کیا ہے۔ مثلاً

جال میں مکڑیوں کے پھنسی چھپکلی  
 زندگی سے الجھتی رہی چھپکلی



پشت سے گزرے کتنے چٹے مگر  
 کھیاں مارتی رہ گئی چھپکلی



قدسی غزل کا دامن چھوٹا کرتے کرتے صرف ایک رکن تک آ گئے ہیں۔  
مثلاً:

(الف)

چمچن	چمچن	سمن	سمن
مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن
مکس	مکس	چمن	چمن
مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن

(ب)

مُذخِزاں	مکشاں
فاعِلن	فاعِلن
بجھ گئی	کھکشاں
فاعِلن	فاعِلن
راہزن	پاسباں
فاعِلن	فاعِلن

یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ بحر کی مختصر ترین شکل (یعنی صرف دو چار الفاظ کے استعمال کے باوجود) شعر کا خیال مکمل ہو جاتا ہے۔ قاری کو شعر کے سمجھنے میں کوئی دقت پیش نہیں آتی۔ اڑیسہ میں رشی کانت راہی نے اس قسم کی مثنوی غزل کہنے کی پہل کی تھی۔ راہی کی مثنوی غزل کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیے:

جیون جیون	مدن مدن
چندن چندن	ناگن ناگن
خالی خالی	برتن برتن

قدسی نے چند ہاگو نظمیں کہی ہیں جو ۵۔۵۔۵۔۵ سلیل کے فنی اصول کی پابند ہیں۔ انہوں

نے ”تکوئی“ پر بھی تجربہ کیا ہے، لیکن انور شیخ کے بنائے ہوئے فنی اصول سے ہٹ کے۔ پھر بھی قدسی کی تکوئی میں وہی ڈرامائی تاثر پایا جاتا ہے جو انور شیخ اور دیگر مقلدین کے یہاں نظر آتا ہے۔

مندرجہ بالا سطور میں قدسی نے جو اسالیب اپنائے ہیں اور شاعری میں جو نئے نئے تجربے انجام دئے ہیں، ان کا تفصیلی ذکر آیا ہے۔ اب آئیے، ان کے فکری رویہ پر کچھ گفتگو کریں۔ بیشتر جدید شاعروں کے برعکس اس مابعد جدید شاعر کے یہاں سقیم جذبات پر مبنی منفی رویہ حاوی رجحان نہیں بننا بلکہ زندگی کے مثبت پہلو بھی ساتھ ساتھ چلتے ہوئے ان کی شاعری میں ایک توازن برقرار رکھتے ہیں۔ اس نوعیت کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیے:

کیسے پروازِ فکر میں ہو جمود  
ہیں ابھی فن کے بال و پرتازہ  
تیرہ و تار لیلیٰ شب سے  
پھوٹی ہے نئی سحر تازہ



غم کا لبادہ اوڑھ کے آؤ نہ تم ادھر  
ہر برگ گل چمن کا ہے شاداب دیکھنا  
یادوں کے بزر پودے لگانے دو مجھ کو تم  
کشتِ امید کے ہیں یہ اسباب دیکھنا  
رکھنا قدم چمن میں خزاں دیکھ بھال کر  
دریائے رنگ و بو میں ہے گرداب دیکھنا



شبِ سیاہ میں سورج اُگانے والا میں  
جہاں میں نور کا غارہ اُڑانے والا میں  
غلط ہے، خشک ہوئیں کوہِ امن کی نہریں  
کہ ریگ زار کو چشمہ بنانے والا میں



جیسا کہ میں نے پہلے عرض کیا ہے، مابعد جدید شاعروں میں بہت زیادہ تنوع ہے۔ اب قدسی کے کلام سے نو مار کسیت کی مثال ملاحظہ فرمائیے:

بے گناہوں کے خون سے قدسی  
بن رہی ہے ابھی سڑک تازہ  
محنت، جفاکشی کی کمائی میں ہے ثبات  
چوری، غصب کا مال، ابھی ہے ابھی نہیں



آج کے خود غرضی کے دور میں انسان انسان کے خون کا پیاسا ہے۔ اس لئے قدسی کا دل نازک تڑپ اٹھتا ہے۔ انسان دوستی (ہیومنزم) پر مبنی ان کا یہ شعر ملاحظہ فرمائیے:

بشر کی پیاس بشر کے لبو سے بجھتی ہے  
جہاں میں کیا یہی خونی رواج پہلے تھا؟

قدسی کے یہاں فکر و فلسفہ پر مبنی اشعار خاص طور پر قابل توجہ ہیں۔ کیونکہ جدید شاعری کے غلبہ کے دوران اس نوعیت کے عناصر جو ہماری شاعری سے گم ہو گئے تھے، مابعد جدید دور میں پھر سے ان کی بازیافت ہونے لگی ہے۔ ذیل کے چند شعر ملاحظہ فرمائیے (ان کی تشریح نہیں کروں گا کیونکہ ع سفینہ چاہئے اس بحر بے کراں کے لئے)

تحقیق تمہاری یہ ادھوری ہی رہے گی  
قدرت کے جہاں میں ابھی اسرار بہت ہیں



عمر کی تو ذرا میعاد بتا  
قید میں ہے کہ ہے آزاد بتا



کہتا ہے کون سنگ و شجر بولتے نہیں  
وہ بولتے ہیں جب تو بشر بولتے نہیں

تعمیل حکم رب میں ہیں مصروف رات دن  
اس واسطے یہ شمس و قمر بولتے نہیں



تخیل وہی شہدِ رگِ ادب سے ہے  
وہ شعر گوئی ہے بے جان جو کسب سے ہے  
یہ راز کھل کے بھی ہے ہر بشر سے پوشیدہ  
عجب تعلق غمِ جاوہِ طرب سے ہے  
پا ہے کیا تصادم یہ نور و ظلمت میں  
ہویدادن سے ہے شب اور دن بھی شب سے ہے

قدسی کے یہاں صرف ذہنی دباؤ بڑھانے والے ژولیدہ بیانی کے مظہر اشعار نہیں ہیں،  
بلکہ براہِ راست دل کو چھیننے والے صاف سحرے اشعار کی بھی کمی نہیں۔ ذیل کے دو شعروں میں کس  
قدر معصومیت پنہاں ہے غور فرمائیے:

حافظہ کام نہیں کرتا ہے  
تو ہی ماضی کی کوئی یاد بتا



ہم بھی مہمان ہوں ترے گھر کے  
پاس اپنے کبھی بلا سورج  
ایک مابعد جدید شاعر کس طرح حالاتِ حاضرہ پر تبصرے کرتا ہے، ملاحظہ فرمائیے:  
زندہ دل ہو تو بجھا دو مری بستی کی آگ  
ایسے ہی جلنا ہوا میرا مکاں رہنے دو

یہ شعرا انیسویں صدی کے مشہور نا بینا اڑیا شاعر بھیم بھوئی کے اس بلند پایا شعر کی یاد تازہ کر دیتا ہے۔

مو جینہ پوچھے نر کے پڑی تھاؤ  
ہو گو تو اڈھار پاؤ

(یعنی چاہے میری زندگی دوزخ میں جلتی رہے، میری خواہش ہے کہ یہ دنیا نجات پائے)  
 اولاد رسولِ قدسی کے ذیل کے اشعار اپنی سادگی بیان کی وجہ سے مجھے ذاتی طور پر پسند  
 ہیں اور امید ہے کہ یہی اشعار شاعر کے مقبول خاص و عام ہونے کا سبب بنیں گے۔  
 خود وار کر کے پوچھتی ہیں مجھ سے گردشیں  
 یہ حال تیرا کس نے کیا سر سے پاؤں تک



کیا کرتا بھلا لے کے محبت کی نشانی  
 یادوں کے لئے زخم کا یہ سال بہت ہے



بارہا اس نے تو انکار کیا ہے لیکن  
 وہ مجھے پھر بھی رضامند لگا ہو جیسے



نکیاں خشک ہوئی جاتی ہیں  
 خوب پھلتا ہے گناہوں کا شجر



تو حسنِ زندگی کی یوں تفسیر نقش کر  
 رخسارِ درد پر مری تصویرِ نقش کر



پہچان کے بھی مجھ کو کوئی جانتا نہ تھا  
 صدیوں سے بود و باش تھی میں تو نیا نہ تھا



گروِ آلود یہ زمیں دے دے  
 صاف و شفاف آسماں لے جا



تیرا پیاسا ضمیر تر ہوگا  
میری سوکھی ہوئی زباں لے جا



میں بھی اور تیر و کماں بھی ان کا  
میرا دل ان کا، تنہاں بھی ان کا  
ان کی مرضی ہے ملیں یا نہ ملیں  
فائدہ ان کا زیاں بھی ان کا  
جلوہ ریزی وہ کریں یا نہ کریں  
چاندنی ان کی سماں بھی ان کا  
ان کا حق ہے وہ جہاں چاہیں رہیں  
یہ زمیں ان کی زماں بھی ان کا

میں نے مندرجہ بالا سطور میں جو کچھ بحث کی ہے اس کا لب لباب یہ ہے کہ مابعد جدید شاعری کا دور لا تحریک جو دراصل اپنے پیش رو تمام ادبی، فکری اور نفسیاتی رجحانات سے استفادہ کرتے ہوئے اور اکیسویں صدی کے تازہ ترین مسائل سے آنکھیں دوچار کرتے ہوئے آگے بڑھتا ہے، اپنے دامن میں بے پناہ وسعت و پہنائی نیز گونا گونی و تنوع رکھتا ہے۔ اس وجہ سے اس کے اندر مختلف رنگ و آہنگ کا امتزاج پایا جاتا ہے، جو مختلف اذہان کی تخلیقی کاوش کا اجتماعی کاوش کا نتیجہ ہے۔ ان رنگوں میں قدسی کا رنگ الگ تھلگ مگر چوکھا ہے۔ ان کی غزلوں میں علامت نگاری اور پیکر تراشی کا جو منفرد انداز پایا جاتا ہے، اُسے میں ماجد الباقری، شاذ حمکنٹ، مصور ہزدار، اور کسی حد تک وزیر آغا، زریب غوری اور نجیب رامش کا تسلسل بلکہ اگلا قدم سمجھتا ہوں۔ قدسی کی شاعری میں علامتیں اس قدر شخصی، ذات پہ مرکوز اور تجربات کی پیچیدگیوں کی حامل ہوتی ہیں کہ قدسی کو جدید ترنسل کے چند مشکل پسند شاعروں میں شمار کیا جاتا ہے۔ صنعت معنوی اور صنعت لفظی کے نوع بہ نوع اور تازہ بہ تازہ تجربات سے لبریز ان کا کلام تخیل کی عدیم المثال بلند پروازی، مخصوص پیچیدہ بیانی اور منفرد لب



دلچسپی کی وجہ سے دور سے پہچانا جاسکتا ہے۔ فکر و نظر کی پاکیزگی و طہارت، انسانیت کے اعلیٰ اقدار سے وابستگی، خیر و شر ظلمت و نور کے فلسفہ ثنویت (dualism) کی طرف مراجعت نیز روایات کے شیشے میں نورِ جدت کی تلاش ان کی شاعری کا خاصہ ہے۔

غرض کہ اولادِ رسولِ قدسی مابعدِ جدید دور کے ایک اہم اور قابلِ توجہ شاعر ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ ان کی شاعری اس عہد کی کثیر جہتی کے درمیان ایک ایسی جہت کی نشان دہی کرتی ہے جس کا ذکر کئے بغیر ”مابعدِ جدیدیت“ کا کوئی بھی مؤرخ آگے بڑھ نہیں سکتا، کیونکہ اس اہم رجحان کی شمولیت کے بغیر اس کا تذکرہ ادھورا اور نامکمل رہ جائے گا۔

## تروتازہ

### (سید اولادِ رسولِ قدسی)

ادب میں کوئی حرکت، کوئی ہلچل شروع ہو تو اس کا سلسلہ ایک ذہن سے دوسرے ذہن تک شعوری یا غیر شعوری طور پھیلتا جاتا ہے۔ غالباً ”چراغ سے چراغ کا جلنا“ اس کو کہتے ہیں۔ البتہ کبھی کبھی اس چراغ کی لودِ ہم پڑ جاتی ہے اور کبھی کبھی پھر سے یہ لو بجڑک اٹھتی ہے۔ مختلف ادوار میں صنفِ غزل کے عروج و زوال پر غور کرنے سے مندرجہ بالا دعوے کی سچائی پر یقین کرنا پڑتا ہے۔ ترقی پسندی اور حلقہٴ اربابِ ذوق کے عروج کے دور میں صنفِ نظم (خصوصاً آزاد نظم) حاوی وسیلہٴ اظہار رہی۔ پھر بھی قافی، یگانہ، حسرت، اصغر، فراق، اور جگر جیسے شاعروں نے صنفِ غزل کو سینے سے چمٹائے رکھا۔ پرانے اساتذہ کی طرح ان غزل گو شاعروں کے شعری مجموعے بھی دیوان کی شکل میں (یعنی حروفِ تجنی کے اعتبار سے ردیف وارجی ہوئی غزلوں کی شکل میں) پائے جاتے ہیں۔ ”جدیدیت“ سے قبل فراق کے ”گلِ نغمہ“ اور جگر کے ”آتشِ گل“ کے بعد ہمارے ادب میں دیوان کی شکل میں مجموعہٴ کلام مرتب کرنے کا سلسلہ رک سا گیا۔ حالانکہ جدیدیت کے دور میں صنفِ غزل کا پھر سے احیا ہوا اور کئی جدید غزل گو شعراء نے اپنے فن کی اساس صنفِ غزل پر رکھی، لیکن ان غزلوں کو دیوان کی شکل میں مرتب کرنے کا دھیان شاید کسی کو نہیں آیا۔ ان لوگوں نے اردو کے کل حروفِ تجنی (الف سے لے کر ”ی“ تک) غزلیں کہنے کی ضرورت محسوس نہیں کی۔ اس طرح ہمارے ادب سے غزلیہ دیوان کی روایت کا وہ سلسلہ ٹوٹ گیا جو قدیم اساتذہ کے دور سے لے کر جگر

اور فراق تک چلا آیا تھا۔ تمام حروفِ جمعی پر طبع آزمائی کرنے کو تصنع زدگی اور کرب بازی پر محمول کرنا مناسب نہ ہوگا، کیونکہ غزل کی تخلیق کے دوران ردیف و قافیہ ہی تو ہیں جن کا کردار کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ انہیں سے دیہاؤلی کے انار کی طرح خیالات و جذبات کی پھلجھڑیاں چھوٹنے لگتی ہیں۔ لہذا غزلِ دیوان کی اپنی اہمیت مسلم ہے، اس میں شک و شبہ کی کوئی گنجائش نہیں۔

۲۰۰۰ء میں مظہر امام نے اپنی کلیاتِ غزل ”پالکی کہکشاں کی“ کے نام سے شائع کی۔ اس کتاب میں انہوں نے اپنی غزلِ شاعری کو چار ادوار میں تقسیم کیا اور ہر دور کی شاعری کو دیوان کی شکل میں مرتب کیا۔ لیکن ان کی غزلوں میں ردیف کے حروفِ جمعی کی کل تعداد صرف دس تک پہنچتی ہے۔ البتہ راقم الحروف نے ۲۰۰۶ء میں ”خواب خواب لمحہ“ کی شکل میں ایک مکمل دیوان پیش کیا جس میں اردو کے تمام پینتیس حروفِ جمعی کا احاطہ کیا گیا۔ اس طرح اردو کی ایک کھوئی ہوئی روایت کی بازیابی کے سلسلے میں ایک جدید شاعر کی طرف سے گویا یہ پہلی کوشش تھی۔ اس ہیچ مدام کو معلوم نہیں کہ ناچیز کی اس حقیر سی کوشش سے ”چراغ سے چراغ جلنے“ کی روایت کو کہاں تک تقویت پہنچی ہے یا پہنچنے کا امکان ہے، لیکن اس بات پر خوشی ہے کہ راقم الحروف سے متاثر ہو کر اپنے ہی صوبہ اُڑیسہ کے تین پُر گو شاعروں محبوب محشر، عبدالمبین جاتی اور اولاد رسول قدسی نے صرف تین سال کی قلیل مدت میں اپنے اپنے دیوان مکمل کر لئے۔ محشر اور جاتی کے دیوان زیر طبع ہیں اور قدسی کے دو دیوان آپ کے سامنے ہیں۔ ایک دیوان صنفِ غزل پر مشتمل ہے اور دوسرا صنفِ حمد و نعت و منقبت پر۔ صوبہ اُڑیسہ جیسے دور دراز علاقے میں بھی اردو شعر و ادب کی ایک عظیم روایت رہی ہے اور انیسویں صدی کے وسط سے لے کر اب تک کئی صاحبِ دیوان شاعر گزرے ہیں جن میں امین اللہ چرخی، عبد المجید بھویاں، سلطان راجی، جان محمد حازم، معلم سہیل پوری، محمد یوسف یوسف، عبدالعزیز عاشق وغیرہ خاص طور قابل ذکر ہیں۔ قدسی اس عظیم روایت سے مربوط و منسلک نظر آتے ہیں۔

اکثر دیکھا گیا ہے کہ غالب کی طرح جس شاعر کی شاعری کا آغاز پیچیدہ اور ژولیدہ اندازِ بیان سے ہوتا ہے، زندگی کے پختہ تجربات کے ساتھ ساتھ اس کے شعر میں وارفتگی، سبک روی اور سادگی بیان پیدا ہو جاتی ہے۔ قدسی کی غزلِ شاعری بھی اپنے ابتدائی دور کی پیچیدہ علامتی طرزِ اظہار کے حصار سے نکل کے زیرِ نظر مجموعہ کلام میں سادگی اظہار، والہانہ پن اور از خود رنگی کی کھلی فضا میں

سائنس لیتی ہوئی نظر آتی ہے۔ یہ امر بذاتِ خود موصوف کی ذہنی بیداری کا پتہ دیتے ہوئے ان کے فکری و فنی ارتقاء پر دلالت کرتا ہے۔ اس مجموعے میں جو چیز میرے لئے خاص طور پر مرکزِ توجہ بنی، وہ ہے ”دوہا غزل“ کا تجربہ۔ قدسی نے صنفِ دوہا کے اختلافِ بخور و اوزان سے اپنے آپ کو دور رکھ کر اس صنف کے مقبول عام وزن

”فعلن فعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن“

کو اپنی دوہا غزلوں کے لئے اپنایا ہے۔ ان کی دوہا غزل کا مطلع تو بہر حال دوہا ہی ہوتا ہے۔ لیکن دیگر اشعار دوہا کے وزن میں کہے گئے غزل کے شعر ہوتے ہیں۔ گزشتہ چند سائوں میں اردو اور ہندی کے متعدد شاعروں نے دوہا غزل پر طبع آزمائی کی ہے، لیکن قدسی کی دوہا غزلوں میں ان کی ایک نرالی آواز سنائی دیتی ہے۔ جو سب سے الگ تھلگ ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ ان کی دوہا غزلوں کا رنگ و آہنگ ان کی دیگر غزلوں کے رنگ و آہنگ سے قدرے مختلف ہے۔ ان دوہا غزلوں میں موضوعات کا تنوع بھی ہے اور عمر گریزاں کے وسیع تر تجربات کا پھول بھی۔ میں قدسی کے زیرِ نظر دیوان کو اس کے چونکا نے والے تیور کی وجہ سے اردو شاعری کے سرمایے میں ایک قابلِ قدر اضافہ سمجھتا ہوں۔ امید ہے کہ ادبی حلقوں میں اس کتاب کی جائزہ پڑی رائی ہوگی۔

## (سیرتِ سرور و وجہاں)

### (سید اولادِ رسول قدسی)

آئیے، ہم ان بنیادی مسائل سے بات شروع کریں کہ سائنس اور ٹکنالوجی کی ترقی، زندگی کی تیز رفتاری اور مادی آسائشوں کی فراوانی کے اس دور میں شعر و ادب کی اہمیت کیا ہو سکتی ہے؟ اور پھر اگر شعر و ادب کی کچھ اہمیت ہو بھی تو اس میں روحانیت پر مبنی نقدی شاعری کا کیا مقام ہے؟ سائنس کا رشتہ ”عقل“ سے ہے تو شعر و ادب کا رشتہ ”دل“ سے۔ یہ دونوں ایک دوسرے کا تکملہ ہیں۔ ان دونوں کے توازن ہی سے انسان کی شخصیت مکمل ہوتی ہے۔ جہاں یہ توازن بگڑ جاتا ہے، وہیں پورے نظامِ حیات میں اختلال پیدا ہو جاتا ہے۔ ایسی صورت میں اس اختلال کو دور کرنے کے لئے روحانیت کی طرف مراجعت کی ضرورت پیش آتی ہے۔ آج کا انسان تمام سامانِ عشرت و آسائش کے باوجود نا آسودگی کا شکار ہے۔ بھیڑ میں رہ کر بھی اکیلا ہے۔ سمندر کے کنارے



کھڑا ہے، پھر بھی پیا سا ہے۔ چاند پر یا خلا میں کالونی بسانے کا منصوبہ بناتا ہے، لیکن دھرتی پر پُر امن زندگی گزارنے کے طریقوں سے کوسوں دور ہوتا جا رہا ہے۔ اب تو انسان ایک بارود کے تودے پر کھڑا نظر آتا ہے اور ایک ہلکی سی چنگاری اسے نیست و نابود کرنے کے لئے کافی ہے۔ گزشتہ چند سالوں سے فحاشی، عریانی اور اخلاقی گراؤ کا سر عام مظاہرہ، بے قصور لوگوں کا قتل، اور دن دھاڑے خون خرابہ اس کثرت سے بڑھ چکا ہے کہ دورِ جاہلیت کی وحشیانہ طرزِ زندگی بھی اسے دیکھ کر شرمایا جائے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے پیغمبر اسلام نے پندرہ سو سال قبل آثارِ قیامتِ صغریٰ کے سلسلے میں جو پیش گوئیاں کی تھیں، وہ ہماری آنکھوں کے سامنے رونما ہو رہی ہیں۔ اکیسویں صدی کی جدید تر نسل کا ایک اور بہت بڑا المیہ یہ ہے کہ وہ سائنسی مفروضات کو صداقتِ مطلق کا درجہ دینے لگی ہے، حالانکہ سچ تو یہ ہے کہ سائنس قانونِ فطرت کے الجھے ہوئے مسائل کو جتنا سلجھانے لگتا ہے، اس سے کہیں زیادہ نئے پیچیدہ مسائل اس کے سامنے آنے لگتے ہیں جس کی وجہ سے معاملہ اور الجھتا جاتا ہے۔ لہذا کسی بھی سائنسی فیصلے کو حتمی نہیں کہا جاسکتا۔

انٹرنیٹ کے فیس بک سے اندازہ ہوتا ہے یورپ، امریکہ، کینیڈا اور آسٹریلیا کا وہ طبقہ جس کی عمر ابھی بیس سال کے لگ بھگ ہے پیدائشی طور پر اہل کتاب ہونے کے باوجود ملحد (Atheist) ہو چکا ہے۔ چند سال قبل God-particle یا بوسن کی دریافت اور اسٹیفن ہاکنگ جیسے Cosmologist کے اس اعلان کے بعد کہ پوری کائنات خود بخود معرضِ وجود میں آگئی ہے، یہ نئی صورتِ حال پیدا ہو گئی ہے۔ Atheists لوگوں کی ایک بین الاقوامی تنظیم بن چکی ہے، جو مختلف مقامات پر بین الاقوامی کانفرنسیں منعقد کر کے اپنی آئیڈیولوجی کا پرچار اور پرسار کر رہی ہے۔ اس سے قطع نظر کہ خود سائنس دانوں میں ابھی اس بات پر اختلاف ہے کہ انہیں جو پارٹیکل ملے ہیں، وہ فی الواقع گاڈ۔ پارٹیکل ہیں کہ نہیں، یہ امر بذاتِ خود بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ گاڈ پارٹیکل خود مخلوق ہے، خالق نہیں۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ اس گاڈ پارٹیکل سے موجودات کی تمام اشیاء بنی ہیں، تو پھر وہی مسئلہ لائیٹل باقی رہ جاتا ہے کہ ان پارٹیکلس کی صورت گری کا کام کس نے انجام دیا ہے نیز سائنس دان جس عظیم دھماکے (Bing Bang) کی بات کرتے ہیں، اس کو کرانے والا کون تھا؟ ہمارے سائنس دانوں کا علم تو وہیں تک محدود ہے جہاں تک مادہ و توانائی پر مبنی اس پھیلتی



کائنات کی آخری حد ہے۔ اس سے آگے کی بات بتانے سے سائنس قاصر ہے۔ مثلاً ہماری اس کائنات کی آخری حد سے باہر کسی اور جگہ ایک اور Big Bang ہوا ہوگا جس کی وجہ سے ایک اور کائنات بنی ہوگی۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ایک کائنات کے اندر دوسری کائنات داخل ہوتی ہوگی، جس بات کا ہمیں ابھی تک علم نہیں۔ سائنس داں ہمیشہ نسبتی حرکت (Relative motion) اور نسبی سکون (Relative rest) کی بات کرتے ہیں۔ لیکن مطلق حرکت (Absolute motion) اور مطلق سکون (Absolute rest) کی بابت اپنی لاطینی کا اعتراف بھی کرتے ہیں۔ اسی مطلق حرکت اور مطلق سکون کا تعلق مطلق زمان اور مطلق مکان سے ہے، جو دراصل باری تعالیٰ کا مسکن ہے۔ اسی مطلق زمان و مکان کو صوفیائے کرام نے ”لامکان“ کے نام سے موسوم کیا ہے۔ کہنے کی غرض یہ ہے کہ موجودہ الحاد، لادینی اور دہریت کے غلبے کے دور میں سب لوگ مل کر پھیلتی ہوئی اس دبائے عام کا مقابلہ کریں تاکہ سارے عالم میں ”خیر القرون“ کا دور واپس آ سکے۔ عہد حاضر میں روحانیت پر مبنی تقدیسی شاعری ہر زخم پر مرہم کا کردار ادا کر سکتی ہے۔ غالباً اس افادیت کے پیش نظر سید اولاد رسول قدسی نے سیرت النبی کو منظوم شکل میں پیش کرنے کا بیڑا اٹھایا ہے۔ رحمۃ للعالمین کی سیرت سے بڑھ کر تقدیسی شاعری کی کوئی صورت اور کیا ہو سکتی ہے؟

سید اولاد رسول قدسی کا تعلق بیسویں صدی کی نویں دہائی میں ابھرنے والی جدید ترنسل سے ہے۔ ان کا مزاج بنیادی طور پر علامت پسندی اور پیکر تراشی سے ہم آہنگ ہے جس کا اظہار ان کی غزلوں اور نظموں میں ہوتا رہتا ہے۔ بلکہ انہیں مشکل پسند شاعر قرار دیا جاتا ہے۔ شاعری میں نئے نئے تجربے انجام دینا ان کا شیوہ ہے۔ آزاد غزل، ہائیکو، ماہیا، دوہا، دوہا غزل جیسے متنوع اصناف کا استعمال کر چکے ہیں۔ ان کے دو مکمل دیوان (ایک غزلیہ اور دوسرا نعتیہ) چھپ چکے ہیں جن میں اردو کے تمام حروفِ تہجی کو ردیفوں کے لئے سلسلہ وار استعمال کیا گیا ہے (جیسا کہ اساتذہ کے دیوانوں میں ہوتا آیا ہے)۔ اب موصوف آزاد نظم کی شکل میں سیرت النبی کا تحفہ لے کے آئے ہیں جو غالباً اردو میں اپنی نوعیت کی پہلی کوشش ہے۔ قدسی کے سابق نظمیں مجموعہ ”لحہ لحد“ میں پابند اور آزاد ہر قسم کی نظمیں شامل تھیں اور زیرِ نظر طویل آزاد نظم گویا ”حسنِ خلق“، ”شوقِ تمنا“، ”پرکشش شخص“، ”قدیم رشتہ“ جیسی تقدیسی نظموں کا تسلسل بلکہ اگلا قدم ہے۔

اردو کی نثر اور نظم دونوں میں سیرت النبی کے تعلق سے ہمارے یہاں وافر مواد موجود ہے۔ پیغمبر اسلام کی زندگی کے حالات تو سب میں ایک ہی ہیں، لیکن ان کو پیش کرنے کا انداز جدا جدا ہے۔ مثلاً شبلی نعمانی (اور پھر سلیمان ندوی) نے اپنی نثری تصنیف ”سیرت النبی“ میں جہاں تحقیقی زبان کا استعمال کیا ہے، وہیں ماہر القادری نے اپنے ناول ”ذریعہ“ میں افسانوی زبان اور محمد ولی رازی نے ”ہاوی عالم“ میں صنعت غیر منقوطہ میں نثری بیانیہ کا کمال دکھایا ہے۔ جہاں جدید نقادوں کا دعوٰی یہ ہے کہ جدیدیت کے دور میں افسانے اور شاعری کی حد بندی ٹوٹ چکی ہے، وہیں ”ذریعہ“ سے ماخوذ ماہر القادری کی ذیل کی مرصع و مسجع عبارت یہ ثابت کرنے کے لئے کافی ہے کہ اس سے قبل ”تعمیر پسند تحریک“ کے دور میں بھی یہ حد بندی ٹوٹ چکی تھی۔

”لالہ وگل، یاسمین و نسترن، سنبل و زرخس، آفتاب، ماہتاب، لعل یمن، درعدن، مشکِ حقن، عمیر سارا، تہسم سحر اور شگفتِ غنچہ۔۔۔۔۔ انسان کے حسن و جمال، اور اس کی خوبی و رعنائی پہ تمام استعارے ہیں، مگر محمدؐ کے جمال کی شرح و تفسیر کے لئے یہ سب کے سب استعارے ناتمام، ادھورے اور تشبیہ و مماثلت کی سطح سے بہت فروتر ہیں۔“

کیا یہ انداز بیان ذیل کے شعری اظہار سے بہت قریب نہیں ہے؟

حسنِ یوسف، دمِ عیسیٰ، پدِ بیضا داری

آنچہ خواباں ہمہ دارند، تو تنہا داری

اُسی طرح صنعت غیر منقوطہ کو ہمارے اساتذہ نے صنفِ شاعری کے لئے مختص کیا ہے۔ یہ ایک نہایت مشکل اور جان جو کھم صنعت ہے جس میں نقطے کا بالکل استعمال نہیں ہوتا، یعنی اس میں صرف وہی الفاظ ڈھونڈ ڈھونڈ کر استعمال کیے جاتے ہیں جو ا، ب، ت، ج، د، ڈ، ر، س، ص، ط، ع، ک، گ، ل، م، ن (نون غنہ)، و، ہ، ا، وری۔ اس طرح انیس حروف سے تشکیل پاتے ہیں۔ راقم الحروف نے بڑی مشکل سے اس صنعت میں ایک نعت کہی ہے اور اس کی راہِ تخلیق کے پتے و خم سے اچھی طرح واقف ہے۔ لہذا راقم یہ بات وثوق کے ساتھ کہہ سکتا ہے کہ چاہے نثر ہو یا نظم، اس صنعت میں ایک مکمل عبارت لکھنا ہر شخص کے بس کی بات نہیں۔ گزشتہ نصف صدی کے دوران وقارِ حلم کے سوا کسی اور کو غیر منقوطہ دیوان مرتب کرتے ہوئے دیکھا نہیں گیا۔ البتہ محمد دلی رازی جیسے ایک عاشق

رسول اور صاحب انشاء نے ”ہادی عالم“ کے نام سے ایک مکمل سیرت رسول لکھ ڈالی ہے جو نثر میں صنعت ہذا کی عمدہ مثال پیش کرتی ہے۔ مثال کے طور پر ”ہادی عالم“ کا یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیے جس میں رسول پاک کی پیدائش کا ذکر کیا گیا ہے:

”اللہ اللہ! وہ رسول امم مولود ہوا کہ اس کے لئے صد ہا سال لوگ دعا گو رہے۔ اہل عالم کی مرادوں کی سحر ہوئی۔ دلوں کی کلی کھلی۔ گمراہوں کو ہادی ملا۔ گلا کو راعی ملا۔ ٹوٹے دلوں کو سہارا ملا۔ اہل درد کو درماں ملا۔ گمراہ حاکموں کے محل گرے۔ سا لہا سال کی ونکی ہوئی وہ آگ سر نکائے رہے اور رو بسا وہ ماعرواں سے محروم ہوا۔“

پوری عبارت میں کہیں نقطے کا استعمال نہیں ہوا ہے، لیکن بیان کی روانی اور انشاء پر دازی کا یہ عالم ہے کہ قاری کو پڑھتے وقت نقطے کی عدم موجودگی کا احساس تک نہیں ہوتا۔

اکیسویں صدی کا آفتاب طلوع ہونے کے بعد اردو میں جس کثرت سے نعتیہ مجموعے شائع ہوئے ہیں اور ہو رہے ہیں، اس سے قبل کبھی ایسا نہیں ہوا تھا۔ نعتیہ مجموعوں کے پہلو بہ پہلو ہمارے چند شعراء نے مکمل سیرت رسول کو بھی منظوم شکل میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ حضور کی سیرت پاک پر مبنی شعری مجموعوں میں سے ہمارے نبی (حافظ امجد حسین حافظ کرناٹکی)، سیرۃ الرسول منظوم (عبد المنان طرزی)، سلسلہ روز و شب (محبوب انور)، شاہ کونین (محمد ایوب صابر قاسمی)، اور سیرت سرور دو جہاں (سید اولاد رسول قدسی) راقم الحروف کی نظر سے گزر چکے ہیں۔ ان میں سے قدسی کے سوا دیگر شاعروں نے مثنوی کے فارم کو اپنایا ہے جبکہ قدسی نے پوری سیرت النبی کو اردو کی مروجہ آزاد نظم کی شکل میں لکھا ہے۔ اردو کے اس فارم کو انگریزی میں رنگ ورس اور سنسکرت میں دھاب مان چھند یا پر بہہ مان چھند سے منسوب کیا جاتا ہے۔ غالباً قدسی سے پہلے سیرت نگاری کے سلسلے میں اردو میں اس قسم کی کوئی کوشش نہیں کی گئی تھی۔ یہاں ایک اہم سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ قدسی کا یہ تجربہ کوئی قابل قدر تجربہ ہے کہ نہیں؟ منظوم بیانیہ کے لئے موزوں ترین صنفِ سخن ”مثنوی“ ہوا کرتی ہے۔ تو پھر مثنوی کے مقابلے میں قدسی کی اس ”آزاد نظم“ کو کہاں رکھا جاسکتا ہے؟ عبد المتین جاتی نے قدسی کی آزاد نظموں کے مجموعے ”لمحہ لمحہ“ پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہا تھا: ”سید اولاد رسول کی آزاد نظموں کا مجموعہ ”لمحہ لمحہ“ کے مطالعہ کے دوران مجھ پر یہ بات واضح ہو گئی کہ ان کی نظم



گوئی کا مرکز و محور اعلیٰ اخلاقی اقدار کا تحفظ ہے۔ تاہم یہ بات بھی میرے ذہن کے افق سے ابھرتی ہے کہ کاش یہ تمام نظمیں پابند نظموں کے پیرایے میں ہوتیں۔ میرے خیال میں اس طرح سے اسلوب بیان میں تھوڑی سی تبدیلی ان نظموں کو لازوال تخلیقات کا قابل اعتبار درجہ عطا کر دیتی۔“ (الحجہ۔ صفحہ 53) عبدالمتمین جاتی کے اس جملہ معترضہ کو ہمارے دانش وروں کی فکر و نظر کی کج روی پر محمول کیا جانا چاہیے۔ ان حضرات کو کوئی ایک صنفِ سخن مرغوب ہوتی ہے تو وہ ہر تخلیقی ادب کو اسی سانچے میں ڈھلا ہوا دیکھنا پسند کرتے ہیں۔ مثلاً کسی کو صنفِ نظم پسند ہے تو وہ صنفِ غزل کو گردن زدنی قرار دے گا۔ کوئی پابند غزل کا رسیا ہے تو آزاد غزل کو پابند غزل کے فارم میں ڈھال کر یہ دعویٰ کرے گا کہ دیکھیے، پابند غزل کے فارم میں شعر کتنا خوبصورت ہو گیا ہے۔ حالانکہ اس طرح کی کرتب بازی (یعنی کسی تخلیق کو ایک صنفِ سخن سے کسی دوسری صنفِ سخن میں تبدیل کر دینا) ایک مشاق شاعر کے لئے بائیں ہاتھ کا کھیل ہے، جسے خود شاعر بھی باسانی انجام دے سکتا تھا۔ گویا کہ ہم لوگوں نے ابھی تک کسی تخلیق کو اس کے اپنے فطری دائرہ عمل سے ہم آہنگ ہو کر اس کے جمالیاتی پہلوؤں سے لطف و حظ اٹھانے کا شکر نہیں سیکھا ہے۔ دراصل شاعر کا مرکزی فکر و جذبہ اپنے تخلیقی اظہار کے لئے خود بخود فطری انداز میں صنفِ سخن اور اسلوبِ زبان و بیان ڈھونڈ نکالتا ہے۔ اس پر کسی طرح کا قدغن لگانے کا حق کسی کو حاصل نہیں۔

رسول اقدس صلی اللہ علیہ وسلم کی ولادت مسعود سے متعلق مندرجہ ذیل چار مثالیں ملاحظہ فرمائیں، جن میں سے تین مثنوی کے پابند فارم میں ہیں اور ایک آزاد نظم کی شکل میں۔

(۱) زمین آسماں رقص کرنے لگے تھے	زمان و مکاں رقص کرنے لگے تھے
گل و گلستاں رقص کرنے لگے تھے	نظام جہاں رقص کرنے لگے تھے
ہی کی دعا رقص کرنے لگی تھی	عرب کی فضا رقص کرنے لگی تھی
حرم کی صدا رقص کرنے لگی تھی	عطائے خدا رقص کرنے لگی تھی

سیرۃ الرسول منظوم (عبدالمنان طرزی)

(۲) ہاں وہ چارہ گر آسمان و زمین	ہاں، وہی وجہ بنیادِ دنیا و دیں
جن سے کچھ بھی فزوں کوئی عظمت نہیں	جن سے بڑھ کر کوئی مال و دولت نہیں



بعد مولائے کل جن کی ہیں رفعتیں  
عاقب و فاتح و خاتم المرسلین  
جن سے وابستہ لطف و عنایات ہیں  
وہ کنایہ، سبب، استعارے میں ہیں  
سلسلہ روز و شب (محبوب انور)

کہ جیسے ستاروں کی بارات تھی وہ  
ہر اک سمت رحمت کے چھائے تھے سایے  
کہ شیطان ہاتھ اپنے ملتا رہا تھا  
ہوا ختم برسوں کا یوں انتظار اب  
عرب کی جہالت لرزے لگی ہے  
جو کعبے میں بت تھے، وہ اوندھے گرے سب  
ہوئی ٹھنڈی آخر کو فارس کی آگ اب  
ہمارے نبی، مظلوم سیرت پاک (حافظ کرناٹکی)

دونوں عالم کی جن کو ملیں رحمتیں  
جو ہیں شانِ رسل، رحمتِ عالمیں  
جن کے صدقے میں ارض و سماوات ہیں  
سارے منظر، نظر اور نظارے میں ہیں

(۳) اسی ماہ کی بارہویں رات تھی وہ  
فرشتے زمیں پر اتر آئے سارے  
پیغمبر کی آمد پہ جلا رہا تھا  
حضور آئے صحرا میں آئی بہار اب  
صحابہ کی قسمت چمکنے لگی ہے  
گرے قصر کسریٰ کے کچھ کنگرے اب  
ہوا کے لبوں پہ تھا وحدت کا راگ اب

(۴) ربیعِ حسیں کی تھی تاریخِ بارہ

تھا دن پیر کا

وقت تھا صبح صادق کا پر نور، دل کش، دل آرا  
جسے ہے یہ اعزاز حاصل

ہے وہ باعثِ دو جہاں

سرورِ انس و جاں

مونیں بے کساں

مالکِ گنِ فکاں

گردشِ روز و شب کا ہے مظلوم وہ

خلقِ آدم کا ہے رمز وہ  
 کشتیِ نوح کے حفظِ کاراز وہ  
 ہے کعبہ کے بانی کی روشن دعا وہ  
 ابنِ مریم کی پیہم بشارت  
 اشرف الانبیاء  
 ولیمِ اتقیا  
 رہبرِ اصفیاء  
 احمدِ مجتبیٰ  
 مصطفیٰ خاتم الانبیاء  
 ربِ اکرم کا محبوب ہے بے بدل وہ

سیرتِ سرورِ دو جہاں (اولادِ رسولِ قدسی)

آپ نے غور کیا ہوگا کہ قدسی کی آزاد نظم کی تاثر آفرینی پابندِ فارم میں کہی گئی دیگر مثنویوں کی اثر انگیزی سے کسی طرح کم نہیں۔

یہاں راقم الحروف اردو میں مروجہ آزاد نظم کے تعلق سے چند باتیں واضح کر دینا چاہے گا۔ یہ وہ فارم ہے جس میں نظم کے مختلف مصرعوں میں ارکان کی تعداد برابر نہیں ہوتی۔ پوری نظم ردیف و قافیہ کی قید سے آزاد ہوتے ہوئے بھی اس میں عروض کی پابندی کا سختی سے لحاظ رکھا جاتا ہے۔ ”آزادی میں پابندی“ کی یہ مثال ہندوستان کی کسی بھی علاقائی زبان میں پائی نہیں جاتی۔ دیگر علاقائی زبانوں میں آزاد نظم کے نام پر جو تجربے ہوئے ہیں، ان میں فرانسیسی زبان کے درسِ لبرے (verse libre) کی ٹلنک کے اثرات پائے جاتے ہیں جو انگریزی کے توسط سے ان زبانوں میں درآئے ہیں۔ ”درسِ لبرے“ کا تصور یہ ہے کہ نظم کے مصرعوں میں کہیں عروضی پابندی ہوتی ہے، کہیں نہیں۔ کسی کسی مصرعے کا ایک ٹکڑا عروضی پابندی کا حامل ہوتا ہے، تو دوسرا ٹکڑا انثر میں ہوتا ہے۔ مصرعوں کے درمیان یا اخیر میں اتفاقاً کہیں قافیے ملتے ہیں تو کہیں نہیں ملتے۔ راقم الحروف نے ہمیشہ محسوس کیا ہے کہ چاہے ”درسِ لبرے“ ہو یا ”نثری نظم“ اس کا بہترین ماڈل قرآن حکیم کی آیتوں میں

مل جاتا ہے۔ بہت سی آیتیں تو پوری عروضی پابندیوں کے ساتھ پائی جاتی ہیں، حالانکہ عربی (اور پھر فارسی) میں علم العروض کا وجود بہت بعد میں آیا۔ جاتی نے ”مقدمہ شعر و شاعری“ میں محقق طوسی کی تصنیف ”اساس الاقتباس“ کا حوالہ دیتے ہوئے لکھا ہے کہ ”عبرانی، سریانی اور قدیم فارسی شعر کے لئے وزن حقیقی ضروری نہ تھا۔ سنسکرت میں بھی ”گدیہ کاویہ“ (نثری نظم) کو ”کاویہ“ (یعنی شاعری) کا درجہ دیا جاتا تھا۔ لیکن ہمارا سروکار اس آزاد نظم سے ہے جس کا آغاز عبدالجلیم شرر نے اپنے رسالے ”دلگداز“ کے مئی ۱۹۰۰ء کے شمارے میں اپنے ایک منظوم ڈرامے سے کیا تھا۔ اس صنف کو درجہ کمال تک پہنچانے کا سہرا اشتیاق حسین قریشی اور تصدق حسین خالد کے سر جاتا ہے۔ حلقہ ارباب ذوق کے شعراء کے علاوہ بہت سے ترقی پسند شاعروں نے بھی اپنے فن کی اساس اس صنفِ سخن پر رکھی۔ ۱۹۶۰ء کے بعد تو یہی صنف جدید شاعروں کے وسیلہ اظہار کا ایک حاوی رجحان بن کر ابھری۔ اولاد رسول قدسی نے بھی زیر نظر سیرت النبی کے لئے اس صنفِ سخن کو اپنایا۔ اس طرح موصوف نے اس صنف کے امکانات میں ایک اور نئے بُعد (dimension) کا اضافہ کر دیا ہے۔

قدسی نے پوری نظم میں کہیں ”فعولن“ جیسے رکن کی تکرار سے اور کہیں ”فاعلن“ جیسے رکن کی تکرار سے خوش آہنگی پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ اگر غور سے دیکھیں تو مذکورہ دونوں ارکان کی تکرار سے جو مصرعے بنتے ہیں، ان کے آہنگ میں بڑی یکسانی ہوتی ہے۔ اس یکسانی کو سمجھنے کے لئے لکھو (یعنی حرف متحرک) اور گرد (یعنی سبب خفیف) کے پیٹرن پر غور کرنا ضروری ہے۔ لکھو کے لئے ”ا“ اور گرد کے لئے ”S“ کا نشان استعمال کیا جائے تو صورت حال یوں بنتی ہے:

فعولن	فعولن	فعولن	فعولن
SSI	SSI	SSI	SSI
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن
SSI	SSI	SSI	SSI

اگر ہر مصرع کے پہلے لکھو گرد یعنی ”SI“ کو حذف کر دیا جائے تو دونوں مصرعوں کے پیٹرن برابر ہو جائیں گے۔ البتہ پہلے مصرع کے آخری رکن میں فاعلن کی جگہ فاعلات کے استعمال

کی گنجائش ہوتی ہے۔ غرض کہ مذکورہ بالا اصولوں کے تحت قدسی نے اپنی اس طویل آزاد نظم میں صرف ان دو ارکان (یعنی فعلوں اور فاعلین) کی تکرار سے بڑی دلکش و دل آویز خوش آہنگی پیدا کر دی ہے جس کی وجہ سے قاری اس تقدسی نظم کے متن کے بطون میں داخل ہو کر روحانی تطہیر کا سامان فراہم کرنے لگتا ہے۔

میراجی نے اپنی نظم ”جاتری“ میں آزاد نظم کا ایک اور تجربہ انجام دیا تھا کہ ”فاعلین فاعلین“ کے ارکان کے متواتر استعمال سے انہوں نے ایک ایک مصرعی نظم کہی تھی جو کئی صفحات پر پھیلی ہوئی تھی۔ قدسی کی اس ”سیرت سرور دو جہاں“ کے بعض باب بھی ایسے ہیں جنہیں میراجی کی مذکورہ نظم کی طرح ایک مصرعی نظم کا درجہ عطا کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً ”حضرت خدیجہ رضی اللہ عنہا کا قلبی میلان“ کا باب ملاحظہ فرمائیے، جس میں ”فعلوں فعلوں“ کے ارکان کے مستطلاً استعمال سے یہ باب ایک ”یک مصرعی نظم“ کی شکل اختیار کر لیتا ہے:

”تجارت سے سرکار دیں ہو کے فارغ ہوئے شہر مکہ کو واپس سر راہ مکہ میں جب قافلہ آپ کا آ رہا تھا تو اس وقت حضرت خدیجہ بڑے غور سے قافلے کی طرف دیکھتی تھیں، نظر جب پڑی مصطفیٰ پر سر سرور دیں پہ سایہ فرشتوں کا دیکھا، ہوا اس ضیاء بار منظر کا حضرت خدیجہ پہ ایسا اثر، دیکھتی رہ گئیں والہانہ عقیدت سے اس جلوہ خاص کو چند ایام کے بعد حضرت خدیجہ نے اس بات کا میسرہ سے کیا تذکرہ، میسرہ نے کہا اس میں حیرت کی کیا بات ہے، ایسا منظر تو پورے سفر میں لگا تار دیکھا ہے میں نے، علاوہ ازیں حیرت انگیز اس سے زیادہ بہت سے مناظر نگاہوں سے گزرے یہ سن کر بڑھی ان سے آقا سے ایسی عقیدت کہ پیدا ہوئی دل میں شادی کی رغبت“۔

قدسی نے ہر باب میں اس قسم کی ٹلنک کا اہتمام نہیں کیا ہے۔ بلکہ کہیں تو انہوں نے ایک ایک مصرعے کو کئی ٹکڑوں میں بانٹ کے پیش کیا ہے تاکہ قاری رک رک کر اور سانس لے لے کے آہستہ آہستہ آگے بڑھے اور اس کا تاثر ذہن و دل کی اتھاہ گہرائیوں تک رفتہ رفتہ اترتا چلا جائے۔ موصوف کی یہ ٹلنک چارلس اولسن کی افتادیت (Projectivism) سے بہت قریب ہے۔ باب



”غزواتِ دوسرا“ کا یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

علاوہ ازیں

مصطفیٰ نے یہ تدبیر کی

جس قدر ہیں قبائل

مدینے کے اطراف میں

ان سے ہم

باہمی امن کا عہد لے لیں اگر

پھر یہ کفار مکہ کو مہنگا پڑے گا

مدینے پہ ہوں حملہ آور

اس حصے کو مختلف مصرعوں کی شکل میں اس طرح بھی لکھا جاسکتا تھا:

علاوہ ازیں مصطفیٰ نے یہ تدبیر کی

جس قدر ہیں قبائل مدینے کے اطراف میں

ان سے ہم باہمی امن کا عہد لے لیں اگر

پھر یہ کفار مکہ کو مہنگا پڑے گا، مدینے پہ ہوں حملہ آور

ایسی صورت میں یہ حصہ محض تاریخ کا منظوم بیان نہ ہو کے رہ جاتا۔ لیکن شاعر نے یہاں اپنی جمالیاتی حسیات کو بروئے کار لا کر چار پانچ ارکان کے اندر ہر مصرعے کو محدود کر لیا ہے۔ اس سے فائدہ یہ ہوتا ہے کہ قاری کو ہر مصرع کے اختتام اور دوسرے مصرعے کے آغاز کے درمیان جو وقفہ ملتا ہے، اس میں اسے لفظوں کے درمیان پیدا شدہ باہمی خلا کو جذباتی اور معنوی کیفیات سے پُر کرنے کا موقع حاصل ہوتا ہے۔ نیچے سپاٹ منظوم بیانہ شعری کیفیات کا حامل اشاریہ بن جاتا ہے۔

قدسی کی آزاد نظم ”سیرت سرور دو جہاں (حصہ اول)“ رسول اکرم کی ولادت باسعادت سے لے کر جنگ خندق تک کے اہم واقعات کو محیط ہے۔ حضور کی بقیہ زندگی کے واقعات و واردات، عادات و اطوارِ حسنہ، ازواجِ مطہرات اور معجزوں کی تفصیلات کا ذکر ان شاء اللہ حصہ دوم میں ہوگا۔

اب ایک اہم سوال یہ رہ جاتا ہے قدسی کی یہ نظم سنسکرت کی منظوم ریاضی یا منظوم ڈکشنری

جیسی کوئی چیز ہے یا ان سب سے ہٹ کے کوئی اور ادبی حیثیت رکھتی ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ منظوم ریاضی ہو یا منظوم ڈکشنری، اس میں جذبہ یا رس نامی کوئی چیز نہیں ہوتی، جبکہ قدسی کی پوری نظم شاعر کے جذبہ عقیدت کا آئینہ دار ہے۔ غزوات و سرایا کے بیان میں جذبہ شجاعت (یعنی ویرس) کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ اسی طرح نظم کے مختلف حصوں میں دیگر اقسام کے رسوں کا بھی سراغ لگایا جاسکتا ہے۔ الفاظ کے انتخاب اور بیان کی روانی کا وہ عالم ہے کہ قدم قدم پر ملزومات معروضیہ (objective correlatives) کی خصوصیت خود بخود ابھر آتی ہے۔ آزاد فارم میں ہونے کے باوصف اس طویل نظم کی حیثیت ایک ایک یا رزمیہ سے کسی طرح کم نہیں۔

قدسی خود بھی نعت گو شاعر ہیں اور اس دور میں اور بھی بہت سے کامیاب نعت گو شعراء ابھرے ہیں۔ ”نعت گوئی“ کے تعلق سے کہا جاتا ہے کہ  
 باخدا دیوانہ باش و با محمد ہوشیار

لیکن ”سیرت نگاری“ کی بابت راقم الحروف کہنا چاہے گا کہ صرف ”ہوشیار باش“ نہیں بلکہ ”مزید ہوشیار باش“ کہنا زیادہ مناسب ہے۔ اس کا سبب یہ ہے ”نعت گوئی“ کا تعلق ”عقیدت“ سے ہے تو سیرت نگاری کا تعلق ”عقیدے“ سے۔ ایک نعت گو شاعر مدح رسول میں تشبیہات، استعارات و علامات جیسے جدلیاتی الفاظ کا استعمال کر سکتا ہے، جبکہ سیرت نگاری میں اس کی گنجائش بہت کم ہوتی ہے۔ نعت گوئی میں الفاظ کی ”کثرت معنی“ پر خصوصی توجہ دی جاتی ہے تو سیرت النبی میں الفاظ کی ”وحدت معنی“ کا خاص خیال رکھنا ضروری ہوتا ہے۔

لہذا سیرت نگاری میں وہی شاعر کامیاب ہو سکتا ہے جو درمیانی راستہ اپنا کر تخلیقیت کے نل صراط سے صحیح و سالم گزر جائے۔ راقم الحروف کا خیال ہے کہ قدسی سیرت نگاری کے اس پل صراط کو بڑی ہوشیاری سے عبور کر کے اپنی منزل مقصود تک پہنچ چکے ہیں۔ ہر تخلیق کے پیچھے تخلیق کار کا کچھ نہ کچھ مقصد پوشیدہ ہوتا ہے۔ جب وہ اپنے مقصد کو پالیتا ہے، تو اسے کامیاب تخلیق کار کا درجہ دیا جاسکتا ہے۔ مثلاً میر، غالب اور اقبال کے تخلیقی مقاصد الگ الگ ہیں۔ ترجیحی طور پر میر کا مقصد ”اپنی غم پسندی“ کو اجاگر کرنا ہے تو غالب کا مقصد زندگی کو ”گلی اکائی“ (Integrated whole) کے طور پر پیش کرنا ہے۔ اقبال کا مقصد ”خودی کی شناخت“ کو عمومیت بخش کر خوابیدہ ملت اسلامیہ کو

بیداری کا پیغام عطا کرتا ہے۔ اس طرح تینوں شعراء اپنے اپنے مقصد میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ جہاں تک ”سیرت نگاری“ کا تعلق ہے ہمیں شاعر کے مقصدِ اعلیٰ پر نظر رکھنے کی ضرورت ہے، کیوں کہ تخلیق کا اسلوب اور طرزِ بیان اس مقصدِ خاص پر مبنی ہے۔ یہی سبب ہے کہ مختلف سیرت نگاروں کے اسالیب و اندازِ بیان اس مقصدِ خاص پر مبنی ہے۔ یہی سبب ہے کہ مختلف سیرت نگاروں کے اسالیب و اندازِ بیان میں کافی بعد و انحراف پایا جاتا ہے۔ اسلم بدر نے اپنے مضمون ”طرزی کی منظوم سیرۃ الرسول“ میں لکھا ہے: ”اگر مقصدِ اسلامی اقدار کی تبلیغ اور اسلامی معاشرے میں انقلاب لانا ہو تو بیان کا انداز جدا ہوگا۔ اگر مقصدِ ملی مسائل کا حل مثلاً آپس کی منافقت، نسلی برتری وغیرہ کو دور کرنا ہو تو بات کہنے کا ڈھنگ کچھ اور ہوگا۔ اگر مقصدِ آفاقی ہوگا تو بیان میں آفاقیت ہوگی۔ مقصد اگر واضح ہو تو متن مضمون کا بہاؤ اس مقصد کی طرف تیز ہوگا اور شاعر اپنا ایک خاص اسلوب متعین کر سکے گا، ورنہ متن کو ایک خاص رخ دینا مشکل ہو جائے گا“

قدسی زیرِ نظر ”سیرت سرورِ دو جہاں“ میں اسلم بدر کے بتائے ہوئے تمام مقاصد کو اپنے ساتھ لے کے چلتے ہیں۔ ان سب کے علاوہ قدسی کا ایک اور بہت بڑا مقصد یہ ہے کہ سائنسی ترقی اور مادیت پسندی کے زیرِ اثر انٹرنیٹ کے ذریعہ پھیلائے گئے الحاد، لادینی اور دہریت کے غلبے کے اس دور میں نوجوان پیڑھی کو سیدھے سادے الفاظ میں سرورِ کائنات کے سوانحی حالات اور اخلاقِ حسنہ کے نوری کوائف سے روشناس کرایا جائے تاکہ اس پیڑھی کے دل میں پیغامِ انسانیت کا تقدس سیدھے اتر سکے اور آنے والی نسلِ مادیت اور دہریت کے بجائے روحانیت کے ترفع کی جانب پھر سے مراجعت کر سکے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو قدسی نے نظمِ آزاد کی صنف کو اپناتے ہوئے رواں دواں بحر میں سادگیِ بیان پر مبنی جس اسلوب کو اختیار کیا ہے، وہ شاعر کے حصولِ مقصد کا سب سے بہتر وسیلہ معلوم ہوتا ہے۔ یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ اولادِ رسولِ قدسی اپنے مخصوص مقصدِ عظیم میں کامیاب ثابت ہوئے ہیں۔ اس لحاظ سے موصوف ہم سب کی جانب سے ہدیہِ تہنیک کے مستحق ہیں۔

اللہ کرے زورِ قلم اور زیادہ



## سانجھ بھئی چودیس (سید شکیل دسنوی)

حضرت امیر خسرو کا شمار ان یگانہ روزگار شخصیتوں میں ہوتا ہے جو صدیوں میں اس دھرتی کی کوکھ سے جنم لیتی ہیں۔ شاعری ہو یا سیاست، موسیقی ہو یا تصوف ہر میدان میں امیر خسرو اس معراج کمال تک پہنچ چکے تھے، جس کی دوری کو عبور کرنے کے لئے دیگر دانشوران مشرق و مغرب کی بلند پروازی تخیل کے بال و پر جل جایا کرتے ہیں۔

موصوف نے جہاں صنعت ذواللسانین میں اردو فارسی کو ہم آمیز کر کے اردو میں صنف غزل کا اختراع کیا، وہیں پراکرت سے دوہے کی صنف میں طبع آزمائی کر کے اس کے امکانات کو مزید روشن کیا۔ انہوں نے جب اپنے پیر و مرشد حضرت نظام الدین اولیاء کی رحلت کی خبر سنی تو ان کی زبان سے بے ساختہ ہندوی کا یہ شعر نکل آیا:

گوری سوئے تیج پر، مکھ پر ڈارے کیس  
خسرو گھر چل آئے، سانجھ بھئی چودیس

غالب نے کیا خوب کہا ہے:

دوش کز گردشِ عشق گلہ بر روئے تو بود  
چشم سوئے فلک و روئے سخن سوئے تو بود

آنکھ سوئے فلک ہو اور روئے سخن محبوب کی طرف، یہی اشاریت تو شاعرانہ فنکاری کا کمال ہے اور یہی کمال امیر خسرو کے مذکورہ بالا شعر سے مترشح ہے۔

سید شکیل دسنوی امیر خسرو کی شاعری سے شروع ہی سے متاثر ہیں۔ انہوں نے خسرو کے لب و لہجہ میں کہے گئے شعری مجموعے کا نام ”سانجھ بھئی چودیس“ خسرو کے مذکورہ شعر سے اخذ ہوا ہے جو خسرو کے حوالے سے ان کی عقیدت کا اشاریہ ہے۔

راقم الحروف شکیل دسنوی صاحب کی شاعری کو ابتدائی دور سے لے کر آج تک بڑی دلچسپی سے پڑھتا رہا ہے اور اس میں رونما ہونے والی بتدریج تبدیلیوں پر غور کرتا رہا ہے۔ بالآخر اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ شکیل کی شاعری کو تین ادوار میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ پہلے دور میں وہ خالص تغزل



کے شاعر کے طور پر ابھرے جن کے لب و لہجہ میں ہندی گیتوں کی مٹھاس گھلی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ دوسرے دور میں وہ جدیدیت کی طرف مڑے اور اب تیسرے دور میں مفکرانہ اور متصوفانہ شاعری کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔ لیکن ہر دور میں انہوں نے اپنے پیش رووں اور ہم عصروں سے ہٹ کر ادب میں اپنی منفرد چھاپ چھوڑی ہے۔ مذکورہ بالا تینوں ادوار میں ان کے یہاں ایک اور متوازی لہر پائی جاتی ہے جس کا سلسلہ امیر خسرو کی عوامی شاعری سے جاملتا ہے۔ زیرِ نظر مجموعے میں خسرو رنگ غزلیہ اشعار کے علاوہ دو ہے، مایہ، دوہا غزل، دوہا گیت وغیرہ پر گرانقدر تجربات اور کہہ مکر نیاں جیسے اصنافِ سخن پر مبنی تخلیقات شامل ہیں جنہیں ہمارے فوک لور (Folk lore) کے سرمایے میں ایک قابلِ قدر اضافہ قرار دینا چاہیے۔ شکیل دسنوی کی خسرو رنگ شاعری کا جواب ہمیں اس عہد میں دور دور تک کہیں اور نظر نہیں آتا۔

## روشنی کا سفر (سید مرتضیٰ خوشتر)

ہم عصرِ اردو شاعری کی مختلف سمتیں اور مختلف جہتیں ہیں۔ بالفاظِ دیگر یہ ایک ایسی وسیع و بسیط کائنات کی طرح ہے جو مختلف سمتوں میں پھیلتی جاتی ہے۔ اسے کسی ایک مخصوص سمت سے وابستہ کرنا اس کے لامحدود امکانات کو محدود و مسدود کر دینے کے مترادف ہے۔ اس عہد کا کوئی شاعر اگر روایتوں کی شکست و ریخت پر یقین رکھتا ہے تو کوئی روایت کی توسیع پر، کوئی قنوطیت کا دلدادہ ہے تو کوئی رجائیت کا رسیا، کوئی علامتی اور رمزیہ اندازِ بیان کو اپناتا ہے تو کوئی ابلاغ کو اہمال پر ترجیح دیتا ہے۔ نئے شاعروں کے اس ہجوم میں سید مرتضیٰ خوشتر ایک ایسے شاعر ہیں جو ہماری کلاسیکل شعری روایات کی توسیع پر یقین کا بل رکھتے ہیں۔ لیکن عصرِ حاضر کے تقاضوں سے بھی بے نیاز نہیں ہیں۔ ان کے یہاں براہِ راست اور واضح اندازِ بیان ملتا ہے اور وہ بے کیفی نہیں پائی جاتی جو فکر و فن کے عدم توازن کی بنا پر معرضِ وجود میں آئی ہو۔ ان کے اس نوعیت کے اشعار کے بارے میں آپ کیا کہیے گا؟

جل رہا ہے بھرے سادون میں مرا جسم تمام  
ہنیم فکر میں پوشیدہ ہو شعلہ جیسے

زندگی آئینہ خانہ ہو نہ ہو

دل مگر مایہ شیشہ چاہیے

سید مرتضیٰ خوشتر نے اپنے لیے جس راہ کا انتخاب کیا ہے اگر وہ اس پر خود اعتمادی کے ساتھ گامزن رہیں تو اُمید ہے کہ مستقبل میں نام نہاد جدید شاعروں کی بھیڑ سے ہٹ کر اپنے لیے ایک اگ تھلک مقام بنانے میں کامیاب ہو جائیں گے۔

## حرفِ جاوداں

(سید نفیس دسنوی)

سید نفیس دسنوی کو میں نے تخلیقیت کی سر زمین میں خود رو پودے کی طرح ابھرتے ہوئے بھی دیکھا ہے اور آگے چل کر ایک تناور شجر سایہ دار کی طرح آسمانِ شعر سے باتیں کرتے ہوئے بھی۔ بات دراصل یہ ہے کہ ان کا جنونِ ارتقاء اس قدر اپنی حد سے آگے بڑھ گیا ہے کہ ان کی یہی دیوانگی انہیں آسمانِ شعر و ادب تک کھینچ لاتی ہے۔ ایک جانب ان کی تقدیری شاعری نیا بانگ بین، مے تیور، نئی جاذبیت لیے ہوئے نظر آتی ہے تو دوسری جانب خالص وارداتِ قلبی کا انعکاس کرتی ہوئی اور دھیمی دھیمی آنچ میں سلگتی ہوئی ان کی حزینہ لے قارئین کو چند لمحوں کے لئے مبہوت بھی کر دیتی ہے اور مضطرب بھی۔ ان کا یہ پہلا شعری مجموعہ شاعر کی ایک طویل مدتِ مشقِ سخن کا نچوڑ ہونے کی وجہ سے زندگی کے بسیط و وسیع تجربوں کا احاطہ کرتا ہے۔ ان میں کھٹے میٹھے، تلخ و شیریں ہر طرح کے تجربے شامل ہیں جو نفیس کی شاعری میں تنوع اور گونا گونی کی ضمانت دیتے ہیں۔ اس کا سبب غالباً یہ ہے کہ موجودہ تصنع زدہ عہد میں انہیں زندگی ہر روز ایک نیا چہرہ، نیا مکھوٹا بدل کر ملتی رہی ہے۔ انہوں نے دشمنی کو دوستی کا روپ دھارے ہوئے دیکھا ہے۔ لہذا انہیں گلشنِ حیات میں ہر شاخ شجر چلتی ہوئی تلواریں نظر آتی ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ زندگی کا یہ منفی تجربہ نفیس کے کلام میں کہیں کہیں تلخی کا عنصر بھر دیتی ہے، لیکن بنیادی طور پر وہ تغزل یعنی حسن و عشق کی زبان میں تہذیب، تادیب اور زندگی کی اعلیٰ قدروں کی ترجمانی کے لئے ہمہ وقت کوشاں نظر آتے ہیں۔ اپنے غم کو بھول کر دوسروں کے درد کی خبر رکھنے والا یہ البیلا شاعر دلوں کے درمیان منجمد بے حسی کی برف کو پگھلانے کے لئے اپنے دل میں شعلوں کا طوفان اٹھانے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ غرض کہ ایک کامل مصور کی پیکر سازی کی طرح نفیس اپنی

سوچ کے قرطاس پر خوبصورت منظر بنانے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ ان کا اس قسم کا شعر:

بعد مدت کے جو دیکھا، اپنا گہرا چھا لگا

اپنے وہ بچپن کا آنگن، بام و در اچھا لگا

ان کی منفرد و شاعری کی کیفیت کی نمائندگی کرتا ہے۔ نو شالہ جیا ان کا حاوی رجحان نہ سہی، لیکن یہ ایک ایسی صفت ہے جو انہیں شاعرانہ تشخص ضرور عطا کرتی ہے۔ دراصل ان کی شاعری منجمد احساس کو گرمانے والی شاعری ہے۔ غالباً اس لئے انہوں نے بجا فرمایا ہے:

جو حرارت دے نہ پائے منجمد احساس کو

میں یہ کہتا ہوں بھلا وہ شاعری کس کام کی

## نورِ حرا

### سید نفیس دستوی

علم و فضل کے اعتبار سے سارے ہندوستان کی اسلامی ثقافت اور عربی، فارسی اور اردو کی عظیم روایت کے سلسلے میں بہار کے مردم خیز قصبہ دہسہ کی خدمات ناقابل فراموش ہیں۔ جہاں ایک طرف اس سرزمین نے سید سلیمان ندوی، صباح الدین عبدالرحمن، سید شہاب الدین دستوی، سید عبد القوی دستوی، سید منظر حسن دستوی جیسے گوہر آب دار کو جنم دیا ہے، وہیں دوسری طرف دہسہ کی قدیم لائبریری میں محفوظ شدہ مادرِ قلمی نسخے اور مخطوطے خدا بخش اور نیشنل پبلک لائبریری پٹنہ کو منتقل ہو کر تحقیق و تدوین کا سرچشمہ ثابت ہوئے ہیں اور تحقیق و تدوین کا یہ سلسلہ ابھی تک جاری ہے۔ یہ صوبہ اڑیسہ کی خوش قسمتی ہے کہ سید منظر حسن دستوی نے اس علاقے کو اپنا وطن ثانی بنایا۔ تقریباً تیس سال تک یہاں اردو اور فارسی کے درس و تدریس کے فرائض انجام دیتے رہے۔ مسلسل چالیس سال تک اس غیر اردو علاقے میں شعر و ادب کی خدمات انجام دیتے رہے، بالآخر ۷۷ سال کی عمر میں اپنے مالکِ حقیقی سے جا ملے اور یہیں کنک کے قدمِ رسول میں پیوندِ خاک ہوئے۔ سید منظر حسن دستوی کا ذکر ”صوبہ بہار کے ہفت اختر“ میں ہوتا ہے۔ منظر صاحب کے سبھی فرزند اعلیٰ عہدوں پر فائز رہے، لیکن ان کے سب سے بڑے فرزند سید شکیل دستوی اور شکیل دستوی کے برادرِ خرد سید نفیس دستوی کو شعری ذوق اپنے والد صاحب سے ورثے میں ملا۔ سید شکیل دستوی (متوفی ۱۴ اپریل ۲۰۱۴ء)



نصف صدی سے زیادہ عرصے تک اردو کے رسائل پر چھائے رہے۔ اس طرح اردو کا ایک معمولی پڑھا لکھا قاری بھی سید شکیل دستوی کے نام سے واقف ہے۔ سید شکیل دستوی کا میدان شاعری غزل، گیت اور دوہا کو محیط ہے، جب کہ نفیس دستوی کا اصل میدان غزل اور حمد و نعت ہے۔ نفیس دستوی کی غزل کا پہلا مجموعہ ”حرف جاوداں“ کے نام سے ۱۳۰۱ء میں چھپ کر قبول عام کی سند حاصل کر چکا ہے، جسے پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ انہوں نے حسن و عشق کی زبان میں اعلیٰ انسانی اقدار کی ترجمانی کے لیے اپنا مناسب ترین اسلوب دریافت کر لیا ہے۔ بڑی بات یہ ہے کہ اپنے بڑے بھائی سید شکیل دستوی سے اتنی قربت کے باوجود ان کا لب و لہجہ شکیل صاحب کے لب و لہجہ سے بالکل ہٹ کے ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ نفیس کی تخلیقی صلاحیت نے اپنے اظہار کے لئے ایک الگ تھلگ راہ متعین کر لی ہے، جس پر وہ پوری استقامت اور خود اعتمادی کے ساتھ گامزن ہیں۔

اب نفیس دستوی کا دوسرا مجموعہ کلام ”نور حرا“ آپ کے پیش نظر ہے جو موصوف کی نقد پس شاعری، حمد، مناجات اور نعتیہ کلام پر مشتمل ہے۔ خود نفیس اپنے نعتیہ کلام کو دیگر اصنافِ سخن کے مقابلے میں سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ لہذا فرماتے ہیں:

نفیس غزلیں ہزار کہہ لے، مگر یہ سچ ہے  
نہیں جو شامل نبی کی مدحت تو شاعری کیا؟

وہ کون مسلمان ہے جس کے دل میں حرمین شریف کی زیارت کی خواہش انگڑائیاں نہیں لیتی؟ وہ کون مسلمان ہے جو روزِ حشر حضور ﷺ کی شفاعت اور جنت الفردوس میں ان کے ہاتھوں سے آپ کو ٹرپنے کا متمنی نہیں ہے؟ احادیث سے ثابت ہے کہ جب تک کوئی شخص اپنے اہل و عیال، مال و دولت اور اپنے کل دنیوی اثاثے سے زیادہ رسول ﷺ سے عشق نہ کرے وہ صحیح معنوں میں مسلمان نہیں ہو سکتا۔ اس عشق کو ”اقرار باللسان و تصدیق بالقلب“ دونوں سے منسوب کرنا چاہئے۔ حضور کی ذات سے عشق کرنا اور حضور کی سنت پر عمل کرنا دونوں مقتضائے عشقِ رسول میں شامل ہیں۔ ان دونوں میں ایک کو دوسرے پر فوقیت نہیں دی جاسکتی۔ دونوں کو متوازی طور پر چلنا چاہئے۔ نفیس دستوی ایک حساس شاعر ہونے کی وجہ سے جہاں ایک طرف حضور اکرم کے اسوۂ حسنہ



کی تعریف میں رطب اللسان نظر آتے ہیں، وہیں دوسری طرف اسلامی تلمیحات کے استعمال سے سنت نبوی کی جانب قارئین کرام کے دل میں ایسی غائبانہ کشش پیدا کر دیتے ہیں جس کی وجہ سے وہ عملی طور پر اسلام کو اپنی زندگی میں اتارنے پر مائل ہو جاتے ہیں۔

سب سے بڑا ناعت (یعنی نعت گو) خود ذات باری تعالیٰ ہے جس نے قرآن میں ”وَرَفَعْنَا لَكَ ذِكْرَكَ“ کہہ کر رسول اللہ کا درجہ اس قدر بلند کیا کہ اس کے آگے انسانی تصور بڑھنے کی کوشش کرے تو اس کا پر ادراک جل کر خاک ہو جائے۔ اسی خیال کو مظہر جان جاناں نے ان الفاظ میں ادا کیا ہے:

خدا مداح ذاتِ مصطفیٰ بس محمد حامدِ حمدِ خدا بس

نعت گوئی کو ہمیشہ مشکل ترین صنفِ سخن قرار دیا گیا ہے۔ عربی فرماتے ہیں:

عربی مشابہاں رہ نعت است نہ صحرا

آہستہ کہ رہ مردم تیغ است قدم را

اردو شعراء میں متقدمین سے لے کر متاخرین تک جتنے اساتذہ گزرے ہیں، ان میں سے اکثر نے اپنے دیوان کا آغاز حمد و نعت ہی سے کیا ہے۔ ماضی میں بہت سے شاعر ایسے ہیں جنہوں نے اپنے فن کی اساس نعت گوئی پر رکھی ہے۔ لیکن ترقی پسندی اور جدیدیت کے عروج کے زمانے میں یہ سلسلہ کچھ ہتھم سا گیا۔ اس صنفِ سخن کی جانب نقادوں کی توجہ بہت کم مبذول ہوئی۔ ایک ایسا دور بھی آیا جب نعت گوئی کو ادب ہی کے دائرے سے خارج کر دیا گیا۔ ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ جگن ناتھ آزاد نے اپنے سطرِ حجاز کا ذکر کرتے ہوئے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کو ایک خط میں لکھا تھا ”اگر اردو اور فارسی کے نعتیہ کلام کے نادر نمونوں کو جمع کیا جائے تو ہمارا اندازہ نقد و نظر ایک بالکل ہی نئے باب سے آشنا ہو“۔ اس خط کو نارنگ نے نیاز فتح پوری کے رسالے ”نگار“ لکھنؤ میں چھپا دیا تھا۔ یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ اکیسویں صدی میں اب پو پھٹنے لگی ہے، نعتیہ مجموعے کثرت سے چھپنے لگے ہیں اور نقادانِ سخن نئے نئے زاویوں سے ان کی قدر و قیمت متعین کرنے لگے ہیں۔ اس طرح جگن ناتھ آزاد کا خواب پورا ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔

عشق رسول کا تقاضہ یہ ہے کہ رسولِ خدا سے وابستہ ہر شے میں محبت و شفقت ہو۔ مدینہ وہ

مقام ہے جہاں حضور اکرمؐ کے آخری دس سال گزرے۔ یہ مختصر سا عرصہ تاریخ عالم کا سب سے اہم موڑ قرار دیا جاتا ہے۔ مدینہ ہی وہ جگہ ہے جہاں سرور کائنات آرام فرما ہیں۔ اس لیے مدینہ سے جذباتی وابستگی عاشق شاعر کے لیے نہایت ہی فطری عمل ہے۔ لہذا نفیس فرماتے ہیں:

مکیں جب سے ہوئے ہیں وہ ہمارے خانہ دل میں

ہمارا دل ہے یا اس میں بسا شہر مدینہ ہے

نفیس دسنوی کی طرح قطب سرشار بھی جب رسولؐ سے معمور ”دل کو مدینہ“ قرار دیتے ہوئے فرماتے ہیں:

وہ دل تو خود ہی ایک مدینہ ہے واقعی

ہر لمحہ جس میں رہتی ہے الفت رسولؐ کی

بہت سے شاعروں نے اپنے اشعار سے مدینے جا کر وہاں سے واپس نہ آنے کی خواہش ظاہر کی ہے۔ مثلاً قمر سنبھلی فرماتے ہیں:

کبھی ہو یوں بھی دیار حبیب جاؤں میں

مدینے جاؤں تو پھر لوٹ کر نہ آؤں میں

یکساں جذبے سے متاثر ہو کر نفیس دسنوی کہتے ہیں:

مدینے کو جا کر میں واپس نہ لوٹوں

یہی آرزو ہے، یہی بندگی ہے

مدینے کی راہوں کی دھول بھی ایک عاشق رسولؐ کے لئے بڑی مقدس چیز ہوا کرتی ہے۔ بعض شعرا

نے اسے ”سرمہ چشم بصیرت“ قرار دیا ہے تو بعض نے اس کے ہر ذرے کو آفتاب کا درجہ عطا کیا ہے۔ ذیل کی مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

غبارِ راوِ طیبہ سرمہ چشم بصیرت ہے

یہی وہ خاک ہے جس خاک کو خاک شفا کہیے

(ماہر القادری)

ہر ذرہ ہے حضور کے قدموں سے آفتاب

عارف سنبھل کے چلنا مدینے کی راہ میں

(محمد عثمان عارف نقشبندی)

ہر ذرہ آفتاب ہے ہر رسول کا  
کیا بات ہے نفیس مدینے کی دھول کی

(نفیس دسنوی)

کس طرح مختلف نعت گو شعرا نے حضور ﷺ کے نعلین اور کعبہ پاسے اپنی جذباتی وابستگی کا ثبوت دیا  
ہے ملاحظہ فرمائیے:

کاش دیکھوں اک جھلک ان کے حسیں نعلین کی  
ایک مدت سے یہی دل میں نفیس ارمان ہے

(نفیس دسنوی)

دکھلا کے عکس کفش رسالت مآب کا  
سونا اتار لوں ورق آفتاب کا

(معلم سنبل پوری)

پوچھو طیبہ سے کف پائے نبی کی برکت  
اس نے دیکھا ہے بیاباں کا گلستاں ہونا

(ساقی مچھلی شہری)

خرقہ پوشی اور فقر و فاقہ کے باوصف آقائے نامدار نے کس طرح دلوں پر حکومت کی تھی، اسے مختلف  
شعرا نے اپنے اپنے نعتیہ اشعار میں مختلف پیرائے میں پیش کیا ہے:

کبھی شکوہ نہیں لایا لبوں پر فقر و فاقہ کا  
شکم پہ باندھ لیتے تھے جو پتھر، کون ہے ایسا

(نفیس دسنوی)

خرقہ پوشی میں بھی وہ سلطنت شاہی تھی عجب  
تاج زریں، نہ کوئی شال دو شالے رکھنا

(زیب غوری)

حکومت بیٹھ کر کی جو سمجھوروں کی چٹائی پر  
زمانے میں کہیں بھی ایسی شای ہو نہیں سکتی

(ظہیر غازی پوری)

معراج سے متعلق جہاں استفہامیہ انداز میں نفیس دسنوی فرماتے ہیں:  
مقامِ مصطفیٰ سے ہو کوئی اعلیٰ، کہاں ممکن؟  
کوئی مہمل خدا کا ہوشپ امری، کہاں ممکن؟

وہیں بقائے نظامی عظیم آبادی کا یہ شعر بھی اسی طرح استفہامیہ انداز لیے ہوئے ہے:

کس نے دیکھا جلوۂ قدوسیت کو بے حجاب؟  
جلوت و خلوت کے مہماں تم نہیں تو اور کون؟

یہ مسلمانوں کے بنیادی عقائد میں شامل ہے کہ حضور اکرمؐ کے جسم اطہر کا سایہ زمیں پر کبھی  
نہیں پڑتا تھا۔ مختلف دانشوروں نے مختلف انداز سے اس امر کی تعبیر پیش کی ہے۔ جہاں نفیس فرماتے  
ہیں:

فہم بشر سے آگے ہے ذاتِ نبی نفیس  
ان کے بدن کا سایہ زمیں پر پڑا نہیں

وہیں کمال جعفری کا موقف ملاحظہ ہو:

ازل سے تا ابد نور مجسم ذات ہے ان کی  
کسی نے آج تک دیکھا نہیں سایہ محمد کا

نفیس دسنوی اپنے نعتیہ اشعار اور نعتیہ قطعات میں اسلامی تلمیحات سے بار بار استفادہ  
کرتے ہیں۔ راقم الحروف نے اپنی تنقید میں ہمیشہ اس بات پر زور دیا ہے کہ شاعری میں تلمیحات کا  
استعمال تشبیہات، استعارات اور علامیہ کا بدل ہو سکتا ہے، یعنی تلمیحات سے وہی اشاریت کا کام  
لیا جاسکتا ہے جو دیگر طریقوں سے لیا جاتا ہے اور ایک عام قاری ان اسلامی تلمیحات سے اچھی طرح  
واقف ہے جن کا استعمال نفیس نے جا بجا کیا ہے۔ اس لیے موصوف کے اس نوعیت کے اشعار براہ  
راست قارئین کو متاثر کر جاتے ہیں۔ ذیل کی مثالیں ملاحظہ فرمائیے۔



- (۱) غارِ ثور میں مکڑیوں کے جال بننے کا واقعہ:
- دشمنوں کی سازشیں کیا کام آسکتیں وہاں؟  
مکڑیوں نے جال بن کر کی حفاظت آپ کی
- (۲) ابو جہل کی مٹھیوں میں کنکروں کا کلمہ پڑھنا:
- آپ کے پاس ادب کا یہ بھی تواعجاز ہے  
کنکروں نے بھی پڑھا کلمہ رسول اللہ کا
- اسی واقعہ کو دوسرے زاویہ سے دیکھتے ہوئے محبوب محشر فرماتے ہیں:
- مشت کے کنکر بھی دیتے تھے گواہی آپ کی  
کس کی جرأت ہے کہ لے لے متین مصطفیٰ
- (۳) معراج کے واقعہ کے دوران وقت کا سمٹ جانا:

- چند لمحوں میں سمٹ آیا تھا صدیوں کا سفر  
کیا مقدس رات کا وہ معجزہ دیکھا نہیں؟
- (۴) دیوارِ کعبہ میں سنگِ اسود گانے کی حکمتِ عملی:
- اٹھانے سنگِ اسود کا ہوا تھا مسئلہ پیدا  
اُسے حکمت سے سلجھایا تھا بڑھ کر، کون ہے ایسا؟
- (۵) واقعہ شق القمر کا بیان:

انگلی کے اشارے نے وہ اعجاز دکھایا  
جہاں ہے جہاں معجزہ شقِ قمر سے

غزل کے فارم میں کہی گئی نعتوں کی طرح، اسلامی تلمیحات پر مبنی نفیس دسنوی کے  
قطعات بھی خاصے کی چیزیں ہیں۔ مثلاً فتح اندلس کے واقعہ کو انہوں نے کس خوبصورت انداز میں  
پیش کیا ہے، ملاحظہ فرمائیں

اندھیروں میں نیا سورج اُگا کر چھوڑ دیتے ہیں  
 دلوں میں نور کا ہالہ بنا کر چھوڑ دیتے ہیں  
 نئے خطوں کو سر کر کے کبھی واپس نہیں ہوتے  
 لب ساحل سفینہ ہم جلا کر چھوڑ دیتے ہیں

اس مجاہدانہ جذبے سے مغلوب ہو کر لطف الرحمن فرماتے ہیں:

اب آئے، راہ میں جیسا بھی مرحلہ آئے

کہ ہم تو اپنی کشتیاں جلا کے چلے

مندرجہ بالا سطور میں جس طرح نفیس دسنوی کے نعتیہ اشعار کا دیگر نعت گو شعراء کے اشعار کے ساتھ تقابلی جائزہ لیا گیا ہے، اس سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ یکساں جذبہ عشق رسول کے تحت عاشقان رسول کا ردِ عمل تقریباً یکساں ہوتا ہے جس کی وجہ سے اس کے شعری اظہار میں بڑی مناسبت و قربت پائی جاتی ہے۔ خیال کے اعتبار سے اس ٹکراؤ کو ”توارد“ کے ہی ذیل میں رکھا جائے گا۔ ویسے ہر شاعر کو حق حاصل ہے کہ ماضی یا حال کے شاعروں کے کلام کا ”تصرف“ کر کے اسے اپنے نئے انداز میں پیش کرے۔ جا بجا نفیس دسنوی نے بھی تقریباً یہی کچھ کیا ہے۔ لیکن ہر جگہ لب و ہجہ اور رنگ و آہنگ کے اعتبار سے ان کی انفرادیت پھوٹی پڑتی ہے اور وہ اپنے دیگر ہم عصر نعت گو شعراء سے الگ ہٹ کے کھڑے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ایسا کیوں نہ ہو؟ سرورِ کائنات کی یادوں سے ان کا قریہ دل ہر لمحہ روشن رہتا ہے، جیسا کہ انہوں نے اپنے ایک شعر میں اقرار کیا ہے:

رہا ہے محراب لب پہ جن کے ہمیشہ الفت بھرا تبسم

انہیں کی یادوں سے قریہ دل یہاں ہے روشن، وہاں ہے روشن

نفیس دسنوی کو زمانے کے بدلتے ہوئے مادیت پسند مزاج کا خوب احساس و ادراک ہے۔ جہاں دیکھو بے چینی کا عالم۔ مادی آسائشوں کی فراوانی کے باوجود وہ جہنی کرب و درد و اضطراب کا دور دورہ ہے۔ قیامت صغریٰ کی تقریباً تمام پیشین گوئیاں پوری ہونے جا رہی ہیں۔ پھر بھی شاعر مایوس نہیں ہے۔ اسے اُمید ہے کہ ایسے افراط و تفریط کے عالم میں رسول ﷺ نے جو نظام حیات کے اصول قائم کیے تھے، ان کا نفوذ ”جدید انسان“ کو کرۂ ارض میں امن و امان کے ساتھ تادیر زندہ رہنے

میں معاون ثابت ہو سکتا ہے۔ اسی وجہ سے انہوں نے کہا ہے:

یہ زمانہ جس قدر آگے نکل جائے مگر  
رہبری کے واسطے ہوگی ضرورت آپ کی



نظام زندگی کا جو سبق وہ دے گئے ہم کو  
زمانے کو اسی دستور کی اب بھی ضرورت ہے

اردو کے بہت سے نعت گو شعراء کے کلام میں جا بجا ان کے مسلک کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ لیکن نفیس دستوی کے ساتھ ایسا نہیں ہے۔ ان کے نعتیہ کلام کے مطالعہ سے یہ اندازہ لگانا مشکل ہے کہ ان کا تعلق کس مسلک سے ہے۔ ان کا کلام ہر مسلک کے قارئین کو متاثر کرتا ہے، یہ بڑی بات ہے۔ غالباً ان کی نعت گوئی کی قبولیت کی بنا پر اسماعیلیں دستوی کو حرمین شریفین کی زیارت کا شرف حاصل ہو رہا ہے۔ اپنی شاعرانہ بصیرت کے ذریعہ انہوں نے مدینہ پہنچنے سے قبل کی کیفیت کو ان الفاظ میں مقید کر لیا ہے:

سنجھل اب اے دل مضطر مدینہ آنے والا ہے  
جہاں محبوب کا ہے در مدینہ آنے والا ہے  
بصیرت کی کرن پھیلی ہوئی ہے جس میں ہر جانب  
اجالوں کا وہی محور مدینہ آنے والا ہے

اللہ تعالیٰ ان کے حجِ مبرور کو قبول فرمائے، یہی دعا ہے۔ ہمیں اُمید کرنی چاہیے کہ جب وہ غبارِ راہِ طیبہ کو سرمہ چشمِ بصیرت بنا کر وطنِ مالوف کو واپس ہوں گے تو ان کی نئی نعتوں کی جہیں پر نئے انداز کی نورانی چمک دمک دیکھنے کو ملے گی۔ ان شاء اللہ۔

### لفظ لفظ آئینہ

(شاعرِ عوام و خواص۔ سید نفیس دستوی)

جب امریکہ کے پاپ سٹار باب ڈالن (Bob Dylan) کو ۲۰۱۱ء میں شعبہ ادب کے لئے نوبل پرائز سے نوازا گیا، تو پوری دنیا کے ادبی حلقوں میں کھلبلی سی مچ گئی، کیونکہ اب تک کسی

گانے والے کو گانے کی وجہ سے ادب میں نوبل پرائز نہیں دیا گیا تھا۔ نوبل پرائز کی انتخابی کمیٹی نے کہا ہے کہ باب ڈاکن کو نوبل پرائز اس لئے دیا گیا کہ انہوں نے امریکہ کے گانوں کی روایت میں ایک نئے بعد کا اضافہ کیا ہے۔ اس سے قطع نظر کہ نوبل پرائز کمیٹی کا یہ فیصلہ کہاں تک درست ہے یا بین الاقوامی ادب پر اس فیصلے کے کچھ مثبت اثرات مرتب ہوتے ہیں کہ نہیں، یہ بات البتہ مسلم ہے کہ صنفِ شاعری، موسیقی ہی کی گود میں پیدا ہوئی اور اسی کی گود میں پرورش پا کر سن بلوغ کو پہنچی۔ بیشتر دانشوروں کا خیال ہے کہ تمام فنونِ لطیفہ میں موسیقی لطیف ترین فن ہے اور صنفِ شاعری سے اس کا رشتہ جسم و جاں کا رشتہ ہے۔ آواز کی متناسب موزونیت (Symmetry) کے باہمی ربط و امتزاج (Synthesis) سے ایک آہنگ پیدا ہوتا ہے جو موسیقی و نغمگی کا بنیادی عنصر ہے۔ یہی آہنگ پوری کائنات کو محیط ہے جسے کائناتی آہنگ (cosmic melody) کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ ماہرِ فلکیات ڈونل گرنٹ (Donal Gurnett) نے سورج کی گردش پر تحقیق کرتے ہوئے کائناتی سمفنی (Cosmic symphony) کا سراغ لگایا ہے۔ جدید ترین تحقیق یہ ہے کہ بلیک ہولز کے اندر بھی نغمگی پھوٹ رہی ہے۔ شکسپیر نے بہت پہلے کہا تھا:

The man that hath no music in himself,

Nor is not moved with concord of sweet sound,

Is fit for treasons, stratagems, and spoils.

(The Merchant of Venice)

سائنس دانوں نے اب یہ ثابت کیا ہے کہ نغمہ و موسیقی سے پیڑ پودے بھی متاثر ہوتے ہیں۔ راقم الحروف کا نظریہ یہ ہے کہ فرد کی خارجی کائنات کی طرح اس کی ذات کے اندر ایک داخلی کائنات آباد ہے۔ خارجی کائنات کا ہر واقعہ اس اربع ابعادی (یا آج کے سائنس کی زبان میں عشرہ ابعادی) کائناتی لکیر (World line) کا ایک نقطہ ہوتا ہے جبکہ انسان کی داخلی کائنات اس کائناتی لکیر کی گرفت سے باہر ہوتی ہے۔ اس کی مثال ایسی ہے جیسے آپ ابھی جس جگہ موجود ہیں، اس کی نشان دہی مذکورہ کائناتی لکیر کے ایک نقطے کے طور پر کی جاسکتی ہے جبکہ آپ اس وقت کیا سوچ رہے ہیں،



یہ بات کائناتی لکیر سے باہر ہے۔ ان دونوں میں ربط و تسلسل قائم ہوتا ہے جب اس کی تخلیقی ذات میں لفظی پیکر موسیقانہ ابتر از (Musical stir) کے ساتھ رونما ہوتے ہیں۔

اس طولِ طویل تمہید سے یہ بتانا مقصود ہے کہ ہمارے ادب میں صنفِ غزل فارسی گورود کی کے دور سے نکل کر مختلف نشیب و فراز سے گزرتی ہوئی موسیقی ہی کی گود میں ارتقاء پذیر ہو کر ہم تک پہنچی ہے۔ مشاعرہ ہو کہ قوالی، رقص و سرود کی محفل ہو کہ غزل گانگی کی، ہر جگہ صنفِ غزل کا طوطی سر چڑھ کر بولتا ہے۔ یہ صنفِ سخن خاص و عام میں اس قدر مقبولیت حاصل کر چکی ہے کہ اس کی غنائیت اردو کشی کے اس دور میں خود اردو زبان کی بقا کی ضامن بن گئی ہے۔ اس کی دل کشی کی وجہ سے غیر اردو داں طبقہ بھی اس کی طرف کھنچا ہوا چلا آتا ہے۔ جہاں تک مشاعرے کی روایت کا تعلق ہے، یہ بادشاہوں اور نوابوں کے درباروں سے نکل کر اب عوام کے تغنِ طبع کا سامان فراہم کرنے لگی ہے۔ آج سے نصف صدی قبل مشاعروں کی محفلوں میں اساتذہ کی شرکت کی وجہ سے ان کا ایک خاص وقار و معیار قائم رہتا تھا۔ لیکن اب پہلی جیسی بات نہیں رہی۔ اُس زمانے کے مشاعروں میں تغزل کا دور دورہ تھا۔ اب حالاتِ حاضرہ پر تبصرے کو اہمیت دی جاتی ہے۔ پہلے فارسی آمیز اردو میں غزلیں کہی جاتی تھیں، آج کل سیدھی سادی ”ہندوستانی زبان“ میں شعر کہے جاتے ہیں جسے ان پڑھ سامعین بھی سمجھ سکتے ہیں۔ ترنم کے شاعروں کو اُس وقت بھی پسند کیا جاتا تھا، اب بھی پسند کیا جاتا ہے۔ لیکن سامعین کے آداب اور شاعروں میں داد دینے کے طور طریقے بدل چکے ہیں۔ بقول حضرت امجد مہجی:

اے مطرب خوش آواز سنا کچھ طرزِ نئی کچھ لحنِ نیا  
نغمے یہ پرانے کون سنے، جب کان بدلتے جاتے ہیں

ظاہر ہے کہ یہاں کان سے مراد سامعین و قارئین کا ذوقِ شعری ہے۔ ان تمام تبدیلیوں کے باوجود انسان کے اندر کی موسیقی (music in man) اب بھی اپنی اصلی شکل میں برقرار ہے جو ماضی کو حال سے جوڑے ہوئے ہے۔

سید نفیس دسنوی ایک ایسے مترنم شاعر ہیں جن کے یہاں عوام اور خواص دونوں طبقوں کو متاثر کرنے والی تخلیقات بہ قدر اتم موجود ہیں۔ ”حرفِ جاوداں“ کے دور میں اسلوب کے انوکھے

ہیں، الفاظ کی منفرد تراش خراش اور واردات قلبی کی چچی عکاسی کی وجہ سے موصوف نے خواص کے دلوں میں اپنی جگہ بنالی تھی۔ ”نورِ چرا“ کے دور میں اپنی نقدی شاعری کی وجہ سے اردو دالوں کے عوام و خواص کے دلوں میں گھر کر لیا۔ اب ”لفظ لفظ آئینہ“ کے دور میں انہوں نے مشاعروں سے مظلوظ ہونے والے عوام کا لحاظ رکھتے ہوئے زیادہ تر عوامی شاعری کی ہے اور اپنے دل لبھانے والے مخصوص ترنم کی وجہ سے مشاعروں کے مقبول ترین شاعروں میں شمار ہونے لگے ہیں۔ خواص (یعنی ہمارے پڑھے لکھے نقاد حضرات) عموماً اس قسم کی شاعری کو ادب میں کوئی اعلیٰ مقام نہیں دیتے۔ ایسے نقادوں کے لئے باب ڈالکن جیسے پاپ سنگر کے گیتوں کو نوئل پرائز سے نوازا جانا ایک تازیانہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ راقم الحروف کا یہی خیال ہے۔

ہمارے ادب میں صنفِ غزل کے ارتقائی عوامل پر غور کرنے سے پتہ چلتا ہے کہ کلاسیکل شاعری کے دور میں گل و بلبل، شمع و پروانہ، ساقی و پیانہ، دشت و بیاباں، محمل و کارواں جیسے الفاظ کی کثرت استعمال سے حسن و عشق کی زبان میں واردات قلبی کی عکاسی کی جاتی تھی۔ ترقی پسندی کے دور میں قد و گیسو کے پہلو بہ پہلو دار و رسن، رقص و سرود کے پہلو بہ پہلو زنجیر پا اور صحرا نور دی کے پہلو بہ پہلو بانگِ جرس کے ذکر کو مارکسی آئیڈیولوجی کے استعاراتی اظہار کے لئے ضروری سمجھا جانے لگا، جس میں رجائی آہنگ کو اہمیت حاصل تھی۔ ۱۹۶۰ء کے بعد ابھرنے والی جدیدیت کے دور میں جدید انسان کی مایوسی، بے بسی، اجنبیت، تنہائی، محزونی کا عنصر بیشتر جدید یوں کے ذہن و شعور پر حاوی رہا۔ اپنے منفی احساسات کی عکاسی کے لئے الفاظ کی شکست و ریخت، فطری مناظر اور روزمرہ کے الفاظ کے علامتی اظہار، اساطیر کی تعمیر ثانی، خواب اور مالی خولیا میں تحت الشعور کو کھنگالنے نیز بے ردیف و قافیہ سے وابستہ بے بے خیالات کے استعمال کو روک رکھا گیا۔ بیسویں صدی کی آخری دہائی میں انٹرنیٹ، انفارمیشن ٹکنالوجی، مصنوعی سیارے، خلائی تسخیر، تبدیلی اعضاء انسانی، صارفیت اور منڈی معیشت، عالمی سیاست میں نئے نئے مساوات (equations) کا معرض وجود میں آنا نیز انسانی حقوق کے پہلو بہ پہلو فرد کے اپنے حق کی بابت بیداری جیسے عوامل ادب میں ایک اور بڑے دھماکے (big bang) کا پیش خیمہ ثابت ہوئے اور اس دھماکے کے بعد گویا ”ما بعد جدیدیت“ کا دور شروع ہوا۔ اکیسویں صدی میں پہنچ کر یہ رجحان ”ادب برائے زندگی“ اور ”ادب برائے

ادب، یعنی ”عوام کے لئے شاعری“ اور ”خواص کے لئے شاعری“ اس طرح دو حصوں میں بٹ گیا اور گزشتہ دو دہائیوں میں دونوں طرح کی شاعری ہمارے یہاں متوازی طور پر چل رہی ہے۔ عوام کے لئے جو شاعری کی جاتی ہے، اس میں عام بول چال کی زبان میں عوام کے مسائل سے وابستہ یا حالاتِ حاضرہ پر مبنی شاعری بہ طرزِ نو کی جاتی ہے جو فوراً عوام کے دلوں کو چھو جاتی ہے جبکہ خواص کے لئے جو شاعری کی جاتی ہے وہ سامعین یا قارئین کے ذہن و شعور کو دیر سے متاثر کرتے ہوئے انہیں دیر تک فکر و تامل پر مجبور بھی کرتی ہے۔ اگر مشاعرے میں کلام کے ساتھ مناسب ترین ترنم بھی شامل ہو جائے تو کلام کی اثر آفرینی دو بالا ہو جائے۔ اقبال سے لے کر جگر تک اور جگر سے لے کر بے گل اتسائی، کلیم عاجز اور وسیم بریلوی تک متعدد شعراء نے مشاعروں میں ترنم کے جادو جگائے ہیں اور عوام و خواص دونوں کے دلوں میں اپنی جگہ مختص کر لی ہے۔

بیسویں صدی کی آخری دو دہائیوں میں مشاعروں کے شاعروں میں فساد، مردم کشی، آتش زنی وغیرہ کا ذکر بار بار آیا کرتا تھا۔ متعدد جدید شعراء (مثلاً مظہر امام، باقر مہدی، بشیر بدر وغیرہ) کے یہاں بھی ان واقعات کا شاعرانہ اظہار نظر آتا ہے۔ چونکہ اکیسویں صدی کی دو دہائی گزرنے کے بعد بھی مذہبی سیاسی ہتھکنڈوں پر مبنی قتل و غارت گری کا سلسلہ ہنوز جاری ہے، اس لئے نفیس و سنوی کہتے ہیں:

قتل و خون جاری ہے نام پہ مذاہب کے  
نفرتمیں در آئی ہیں پیار کے شوالوں میں

☆

کٹ گیا رابطہ جب رشتہ انسانی سے  
خون سستا ہوا اس دور میں اب پانی سے

☆

مسموم ہے فضا بھی تشدد کے زہر سے  
لاشیں بھی ہوئی ہیں سیاسی دکان پر

☆

مشعلوں کی حاجت ہی کب تھی لے جنوں والو  
بستیاں جلانے کو اک تھا بس شررتہا

شاعری میں سیاسی اور سماجی شعور کا اظہار یا حالاتِ حاضرہ پر تبصرہ کوئی شجر ممنوعہ نہیں ہے۔  
قبائل کی فلسفیانہ شاعری سے قطع نظر ان سے بہتر انداز میں کون سا اردو شاعر ہے جو حالاتِ حاضرہ  
پر تبصرہ کر سکتا ہے؟ انہوں نے ہی تو اپنے دور کی جمہوری حکومت پر نکتہ چینی کرتے ہوئے کہا تھا:

جمہوریت اک طرزِ حکومت ہے کہ جس میں  
بندوں کو گنا کرتے ہیں تو لا نہیں کرتے

ہندوستان میں جمہوریت کے نفوذ کی وجہ سے ہم ابھی تک بھگت رہے ہیں، کیونکہ سیاست کے جتنے  
منفی اثرات ہیں، وہ اسی جمہوریت ہی کے پیدا کردہ ہیں۔

سید نفیس دسنوی کا سیاسی اور سماجی شعور نہایت بیدار ہے۔ آج کے سیاست دانوں میں  
دروغ گوئی، خود غرضی، مذہبی تعصب اور فریب و نفرت کے عناصر کوٹ کوٹ کر بھرے ہوئے ہیں۔  
اسی بات کو موصوف نے مختلف مقامات پر مختلف انداز میں پیش کیا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

اس طرح چمکتی ہے، اب دکان سیاست کی  
جھوٹ کی تجارت ہے، راتنی کے پردے میں



دل میں بات کچھ رکھیے اور زباں سے کچھ کہیے  
آج کی سیاست کا بس یہی اشارہ ہے



بھروسہ کر کے وعدوں پر سیاست دان کے اکثر  
بہت صدمے سے ہیں نے، بڑا نادان تھا پہلے



ہر اک سمت نفرت کے گل کھل رہے ہیں  
سیاست کی کیسی شجرِ کاریاں ہیں



بعض چالاک سیاست دانوں نے پرنٹ میڈیا اور الیکٹرانک میڈیا دونوں کو اپنی گرفت میں لے لیا ہے اور اس طرح اپنے پروپگنڈے کے علاوہ سچ کو جھوٹ اور جھوٹ کو سچ بنائے پھرتے ہیں۔ اس حقیقت کو شاعر نے ان الفاظ میں پیش کیا ہے:

سیاست نے یہی اک فن سکھایا ہے صحافت کو  
کسے سر پر بٹھانا ہے، کسے بدنام کرنا ہے  
سیاست دانوں نے اچھے دن کے جو خواب دکھائے تھے، وہ ابھی تک پورے نہیں ہوئے۔ اس لئے  
نفیس فرماتے ہیں:

نفیس اچھے دنوں کا خواب پورا ہو نہیں پایا  
مگر دل میں تمنا آج بھی کروٹ بدلتی ہے



آپ نے کہا تھا یہ اچھے دن بھی آئیں گے  
پھر بھی ظلم و نفرت کا، ہر طرف نظار ہے  
اچھے دن کے آنے کا انتظار کیا کیہ جسے  
یہ سیاسی دعوے ہیں، کھوکھلے بھی ہوتے ہیں

اس کے باوجود، موصوف کی مثبت سوچ (positive thinking) ملاحظہ فرمائیے:

اچھے دن کے سنے تو، روز وہ دکھاتے ہیں  
تم برے دنوں میں بھی، اپنا حوصلہ رکھنا

ملک کی سیاست کے پہلے یہ پہلو دیگر سماجی مسائل پر بھی نفیس دسنوی کی نظر بہت گہری ہے۔ یہی سبب ہے کہ عصری آگہی پر مبنی ان کے شعروں میں بڑا تنوع پایا جاتا ہے۔ غریبی اور امیری کا تضاد، مختلف قسم کے گھونٹالوں کا تذکرہ، دلش کا مکدر ماحول، بچوں کی محنت (Child labour) کے مضر اثرات، بوڑھے والدین کی خدمت سے نوجوانوں کا گریز کرنا، زن و شوہر دونوں ملازمت کرنے کی وجہ سے بچوں کو توجہ نہ دینا، بیٹیوں کی بہ نسبت بیٹوں کو زیادہ اہمیت دینا، بچوں کے ہاتھوں میں قلم کے بجائے بموں کا ہونا۔۔۔ غرض معاشرے کی کون سی برائی ہے جو نفیس کی فنی گرفت

سے باہر ہے؟ آج کے بہت سے شاعروں (خصوصاً مشاعرے کے شاعروں) کے یہاں ان تمام مسائل کے جستہ جستہ نشان دہی ضرور ہوتی ہے لیکن کسی ایک شاعر کے یہاں ایک وقت اتنے سارے موضوعات کا احاطہ کرنا بہت کم کہیں اور نظر آتا ہے۔ نفیس کے کلام سے ذیل کی مثالیں میرے اس قول کی تصدیق کے لئے کافی ہوں گی:

(۱) امیری کی بہ نسبت غریبی کو فوقیت دینا:

شہنشاہی سے ملتا ہے، نہ مرداری سے ملتا ہے  
سکونِ دل تو غربت میں بھی خود داری ملتا ہے

☆☆

ہمیشہ دن کو دن اور رات کو ہم رات لکھیں گے  
کریں گے جھوٹ کی تردید، سچی بات لکھیں گے  
ہمیں کیا آزمائے گی امیرِ شہر کی دولت  
ہم اپنی مفلسی کو وقت کی سوغات لکھیں گے  
(۲) روز افزوں گھونالوں کا تذکرہ:

معدوں کے سبز باغ دکھائے گا کب تک  
ہر روز سر اٹھائے گھنٹالوں کی بات کر  
(۳) ملک کی مکدر فضا پر اظہارِ استعجاب:

وہ تو دیتے رہے پیغامِ محبت کا، مگر  
ہو گیا دلش کا ماحولِ مکدر کیسے  
(۴) بچوں کی اہمیت اور ان سے ان کا بچپن چھین جانا:

نفیس اصل میں ہے وہی رشکِ جنت  
کہ جس گھر میں بچوں کی کلکاریاں ہیں

☆

آج اپنے بچوں کا، کھو گیا ہے بچپن بھی  
 بوجھ سے مشقت کے، خم دکھائی دیتے ہیں  
 (۵) بوڑھے ماں باپ کی خدمت سے گریز۔

والدین کی خدمت لازمی ہے بچوں پر  
 وہ اگر نہ ہوں راضی، رحمتیں نہیں ملتیں  
 (۶) ماں باپ دونوں برسرِ ملازمت ہوں تو بچوں پر بُرے نفسیاتی اثرات۔  
 والدین بے بس ہیں منہجی فرائض سے  
 ننھے منے بچوں کو شفقتیں نہیں ملتیں  
 (۷) بیٹوں اور بیٹیوں کو یکساں درجہ دینا ضروری:

دونوں اس کی رحمت ہیں، بیٹیاں بھی، بیٹے بھی  
 امتیاز کرنا بھی ایک کارِ مہمل ہے  
 (۸) بچوں کے ہاتھوں میں قلم کے بجائے بموں کا ہونا:  
 دور ہے تشدد کا، طفلِ نو کے ہاتھوں میں  
 اب قلم نہیں ملتے، بم دکھائی دیتے ہیں

(الحاج) نفیس دسنوی صوم و صلوٰۃ کے پابند مذہبی رجحان کے آدمی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جہاں ایک  
 طرف وہ اپنی شاعری میں اسلامی تلمیحات کا بار بار استعمال کرتے ہیں، وہیں دوسری طرف اپنے  
 اسلاف کے کاناموں پر بھی فخر کرتے ہیں، لیکن غیروں کو نفرت کی نظر سے دیکھے بغیر۔ اسلامی  
 تلمیحات پر مبنی یہ اشعار ملاحظہ فرمائیے:

چٹائی تھی کہ وہ اک تختِ شاہی  
 جہاں کو اس پہ حیرانی بہت ہے  
 جلا دیتے ہیں ساحل پہ سفینہ  
 روایت اپنی لاثانی بہت ہے

ان اشعار میں کسی فرد کا نام نہیں ہے۔ پھر بھی یہ اشعار پڑھتے ہی یا سنتے ہی شاعر کا اشارہ فوراً ہمارے

ذہن کی تہہ تک سیدھی رسائی حاصل کر لیتا ہے اور ہم ان اشعار سے لطف و حظ اٹھانے لگتے ہیں۔ یہ انگریزوں کے سازشی ذہن کا نتیجہ ہے کہ ہندوستان میں اسلامی تاریخ کو مسخ کر کے رکھ دیا گیا ہے۔ پھر بھی بیشتر ہندو بھائی سیکولر ذہن کے مالک ہیں اور اس سیکولر ذہن کی تشکیل میں پرانے صوفیوں اور سلتھوں کے علاوہ رام موہن رائے، دیاتند مرسوتی، رام کرشن پرم ہنس، ویوکانند، ارو بندو، شری ماں، مہاتما گاندھی، ٹھا کرانوکول چندر، بابا سیرٹھی سائی، بابا ستیہ سائی جیسے دھرم سنسکار یوں اور سماج سدھارکوں کا اہم حصہ رہا ہے۔ لیکن ہندو سماج میں P.N.Oak جیسے لوگ اب بھی موجود ہیں جن کے ذہن میں زہر بھرا ہوا ہے اور جو تاج محل، لال قلعہ اور دیگر اسلامی تعمیرات کو ہندوؤں سے منسوب کرتے ہیں۔ یہاں اس امر کا ذکر بھی ضروری ہے کہ آل انڈیا ہسٹری کانفرنس میں تاریخ دانوں نے پی این اوک کو ایسے ایسے سوالات کیے کہ وہ بغلیں جھانکنے لگا اور بالآخر اس کے تمام مفروضات کو تاریخ دانوں نے مسترد کر دیا۔ لہذا نقیض دسنوی اپنے اسلاف کی نشانیوں سے جذباتی لگاؤ کا اظہار ان الفاظ میں کرتے ہیں:

یہ مینار و مسجد ، یہ محراب و گنبد  
ہمارے بزرگوں کی فنکاریاں ہیں

☆

مساجد ، گنبد و محراب اور مینار کی صورت  
مرے اسلاف کی چاروں طرف اک شان باقی ہے

ہماری زبوں حالی اس لئے ہے کہ ہم نے اپنے بزرگوں کے بتائے ہوئے راستے پر چننا چھوڑ دیا ہے۔ پھر بھی بزرگوں کی دعائیں ہمارے ساتھ ہیں جس کی وجہ سے ہم اپنے آپ کو محفوظ محسوس کرتے ہیں۔

طوفان گرچہ ہم کو مٹانے پہ ہے تلا  
ہم کو مگر بچائے گی اسلاف کی دعا

تو پھر ہم ان بزرگوں کو کیا صلہ دے سکتے ہیں؟



اس کا جواب نفیس دستوی کی زبانی سنئے:

محبت سے دلوں کو جوڑنے کا کام کرتا ہے  
ہمیں اسلاف کی قدروں کو ہر سو عام کرتا ہے  
نفیس دستوی فرقہ بندی کی مسموم فضاؤں سے گھرے ہوئے ہونے کے باوجود امن و آشتی، محبت و  
روادری کے علم بردار نظر آتے ہیں۔ لہذا فرماتے ہیں:

رکھو تم شوق سے رشتہ جنون فرقہ بندی کا  
ہمارا سلسلہ لیکن رواداری سے ملتا ہے



اسلاف سے ملا ہے محبت کا وہ سبق  
دل سے ہمارا ورد پرانا نہ جائے گا



مذہب کے امتیاز سے اٹھ کر جنیں نفیس  
رکھیں ترانہ ہند کا جاری زبان پر

نفیس دستوی کو اپنے وطن سے بے پناہ محبت ہے۔ ہونا بھی چاہیے، اس لئے کہ دلش کو  
آزاد کرانے میں ان کے اسلاف کا بھی بڑا اہم رول رہا ہے۔ چاہے تعصب کی بنا پر آج زمانہ اس کا  
اعتراف کرے نہ کرے لیکن سچائی بہر حال سچائی ہوتی ہے، اسے ایک نہ ایک دن ابھر کے ضرور  
سامنے آنا ہے۔ لہذا نفیس دستوی فرماتے ہیں:

یہ نہ سمجھو گلشن پر، صرف حق تمہارا ہے  
ہم بھی پھول ہیں اس کے، یہ چمن ہمارا ہے

یہی تو شاعر کا حب الوطنی کا جذبہ ہے جو شاعر سے اس قسم کا شعر کہلاتا ہے:

مانا ہمارے ساتھ ہر اک پل ہے امتیاز  
پھر بھی ہمارے ہند سے بہتر جہاں نہیں

یہ شعر پڑھ کر Cowper کا یہ مصرع ہمارے پردہ ذہن پر رقص کرتا ہوا نظر آتا ہے، جسے انہوں نے اپنے وطن مالوف انگلینڈ کے لئے لکھا تھا:

“With all thy fault I love thee still.”

جن احباب نے عبدالصمد کے ناول ”دو گز زمین“ یا منور رانا کی طویل نظم ”مہاجر نامہ“ کا مطالعہ کیا ہے یا پھر جن بد نصیب مہاجروں پر ہجرت کی چٹا گزری ہے، وہی نفیس کے مذکورہ شعر کی سچائی محسوس کر سکتے ہیں یعنی یہ کہ ہمارے لئے ہند سے بہتر سارے جہاں میں کوئی دوسری جگہ ہے ہی نہیں۔

راقم الحروف کو اس امر کے اعتراف میں کوئی عار نہیں کہ نفیس دستوی نے ”حرف جاوداں“ کے دور سے نکل کر ”لفظ لفظ آئینہ“ کے دور تک پہنچتے پہنچتے تغزل آمیز رومانیت سے لے کر سارے عالم کے بنتے بگڑتے، سماجی، اخلاقی، روحانی اور نفسیاتی ماحول کی واقعیت پسندانہ اظہار تک ایک لمبی مسافت طے کی ہے۔ آج کے انسان کا المیہ بیسویں صدی کے اواخر کے المیہ سے الگ ہے۔ اب تو نوع انسان کے جینے کے لالے پڑے ہیں۔ نہ جانے کب کسی پاگل کے ہاتھوں میں جوہری ہتھیار آجائے اور اس کے پھٹنے سے سارا کرۂ ارض نیست و نابود ہو جائے۔ غالباً اسی لئے نفیس فرماتے ہیں:

بچا رکھو چراغ حق کو باطل کی ہواؤں سے  
ابھی تو آنے والا اک بڑا طوفان باقی ہے

جس طرح جدید شاعری اور مابعد جدیدیت کے دور کی شاعری میں طنزیہ انداز شاد عارفی کی شاعری کے توسط سے در آیا ہے، اسی طرح نفیس دستوی کی طنزیہ شاعری میں بھی شاد عارفی کی آواز کی بازگشت صاف سنائی دیتی ہے جو دیگر مشاعروں والے شعروں سے انہیں ممتاز کرتی ہے۔ جیسا کہ پہلے بتایا گیا ہے، نفیس دستوی کا ترنم بہت دلکش ہے جس کی وجہ سے وہ مشاعروں پر چھا جاتے ہیں۔ میں نفیس کو اس لئے ایک فطری شاعر سمجھتا ہوں کہ ان کے ذہن میں سب سے پہلے مخصوص موسیقی اور ترنم گونجنے لگتا ہے اور اسے گنگناتے ہوئے کوئی مصرع اس سے ہم آہنگ ہو کر بطور الہام والقاء ان کے دل میں اترتا ہے تو ایک ہی نشست میں پوری غزل مکمل ہو جاتی ہے۔

صرف یہی نہیں، بلکہ یہی کیفیت ان پر کئی دنوں تک طاری رہتی ہے۔ اس لئے اُسی بحر و وزن میں الگ الگ ردیف و قافیہ کے ساتھ کئی غزلیں ہو جاتی ہیں۔ یہی حال میں نے ”کلیات اقبال“ میں دیکھا ہے۔ اقبال بھی موسیقی و ترنم کے بڑے رسیا تھے۔ ان کے ذہن پر کوئی مخصوص آہنگ و ترنم حاوی ہوتا تو کئی دنوں تک ان کے ذہن میں یہ گونجتا رہتا اور وہ اسی بحر و وزن میں کئی نظمیں کہہ ڈالتے۔ نقیس دسنوی کو غزل کے لئے بحر ہزج مثنیٰ اشتر (یعنی فاعلن مفاعیلن، فاعلن مفاعیلن) اور قطعات کے لئے بحر ہزج مثنیٰ سالم (یعنی مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) بہت زیادہ مرغوب ہیں۔ زیرِ نظر مجموعے میں کل ۸۳ غزلوں میں سے ۳۷ غزلیں بحر ہزج مثنیٰ اشتر میں اور کل ۴۵ قطعات میں سے ۳۷ قطعات بحر ہزج مثنیٰ سالم میں ہیں۔ مذکورہ بالا دونوں بحرؤں کے بعد بحر مضارع مثنیٰ مکفوف محذوف (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن)، بحر رمل مثنیٰ مخبون محذوف (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن)، بحر جث مثنیٰ مخبون محذوف (مفاعلاتن مفاعلاتن فعلاتن) کے علاوہ کئی دیگر مترنم بحرؤں میں بھی موصوف نے طبع آزمائی کی ہے۔

اب آئیے، نقیس دسنوی کے ان اشعار کی جانب جن سے خواص متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ ایسے اشعار میں فکر و نظر کا انوکھا پن نیز تشبیہات، استعارات اور علامات کے استعمال میں چابک دستی کا عمل اور پیکر تراشی میں انفراد پہلی نظر میں با شعور قارئین کو اپنی جانب متوجہ کر لیتا ہے۔ اس قسم کے چند اشعار بطور نمونہ درج ذیل کیے جاتے ہیں:

سبھوں نے دیکھی ہے شبِ نیم گلوں کے عارض پر  
مگر شرارہ جہِ سنگ کس نے دیکھا ہے  
نہ کارواں کا بھروسہ، نہ راہبر کا یقین  
کچھ اس طرح سے کٹا ورد کا سفر تنہا



بدگمانی کی بھی حد ہے کہ مرے ہاتھوں میں  
برگ گل کو بھی سمجھ بیٹھے ہو خنجر کیسے



اپنے کردار میں رکھتے ہیں گلوں کی خوشبو  
ہم مہک بن کے فضاؤں میں بکھر جاتے ہیں



پتھر تراشنے کا ہنر جس میں کچھ نہیں  
دنیلے اس کو وقت کا آزر سمجھ لیا



جزیرے غرق ہوتے جا رہے ہیں  
سمندر نے کوئی انگڑائی لی ہے



شجر جو سوکھا ہوا ہے اس پر نہیں توجہ  
کرم ہے اس پر جو شاخ خود ہی برا بھرا ہے

جس طرح زبند رناتھ ٹھاکر کی شاعری کو سمجھنے کے لئے زبند رنگیت کو اور قاضی نذرا الاسلام کی شاعری کو سمجھنے کے لئے نذریل کے سنگیت کو سمجھنا اور اس سے لطف اندوز ہونا ضروری ہے، اسی طرح سید نفیس دسنوی کی شاعری سے محظوظ ہونے کے لئے ان کے مخصوص ترنم کی مٹھاس سے بھی شرابور ہونا لازمی و لا بدی ہے۔ سید نفیس دسنوی عوام اور خواص دونوں میں یکساں طور پر مقبول ہیں۔ امید ہے کہ ان کا یہ تازہ مجموعہ ”لفظ لفظ آئینہ“ لفظوں کو معانی کے نیسے پیرہن پہنا کر شاعر کے روشن مستقبل کا آئینہ دار ثابت ہوگا۔

## حرفِ حق شمس الحق شمس

فرصت کے لمحوں میں اکثر سوچتا ہوں کہ آج اقبال زندہ ہوتے تو کیا وہ بین الاقوامی سیاسی انتشار، فطرت کے اصول و قوانین پر انسان کی دست درازیاں، زیر دستیوں کی چیرہ دستیوں، صیہونی طاقتوں کے عروج کے زمانے میں امت مسلمہ پر ڈھائی جانے والی ستم رانیاں، ہاس میڈیا کے ذریعہ پیغمبر اسلام کے خلاف کی جانے والی بہتان طرازیوں، غلط بیانات اور پھر مظلوموں کا



تنازع للبقا کے اصول پر تشدد پسند رد عمل پر اتر آنا دیکھ کر بے چین نہیں ہو جاتے؟ کیا 'جمہوریت' لینن کے حضور میں، نیا سوال، تصویر درد، سرمایہ و محنت، قسمت نامہ سرمایہ دار و مزدور (فارسی)، نوائے مزدور (فارسی)، جیسے عصری مسائل پر قلم اٹھانے والا شاعر کبھی خاموش بیٹھ سکتا تھا؟ کیا وہ اپنی ذات میں ڈوب کر لالہ صحرا، آفتاب، خفتانِ خاک سے استفسار، والدہ مرحومہ کی یاد میں جیسی نظموں کی تخلیق پر اکتفا کرتا اور موجودہ حیات کی پیچیدگیوں کا عملی حل اپنے فلسفہ خودی میں تلاش نہ کرتا؟ وہ تو گرد و پیش کے چھوٹے چھوٹے مسائل پر بھی غور کرنے والا، عزم و عمل پر یقین کامل رکھنے والا اور تنگا پوئے دام میں خون گرم رکھنے کا بہانہ ڈھونڈنے والا شاعر تھا۔ اس کے رجائی آہنگ نے اس کے فوراً بعد آنے والی ترقی پسندوں کی نسل کو تو متاثر کیا ہی، لیکن جدید یوں کی قنوطیت پسندی کے دور میں بھی اس رجائی آہنگ کی لوشپ تاریک کو خنک ہواؤں کے جھونکوں سے فلس مایہ کے رہ رہ کے چمکنے بجھنے کی طرح جلتی بجھتی رہی، پورے طور پر گل نہ ہوئی۔ یہ لو بہر حال زندہ رہی، بلکہ ابھی بھی زندہ ہے۔ دراصل اقبال کی شاعری بیک وقت کئی طرح رجحانات کا منبع تھی۔ ان میں سے کئی رجحانات آگے بڑھ گئے، کئی پیچھے رہ گئے، کئی وقتی طور پر دب گئے اور دبے ہوئے رجحانات پھر سے نئے انداز سے ابھر کر سامنے آئے۔ اس طرح یہ سلسلہ چلتا رہا۔ ایسا ہر بڑے شاعر اور ہر بڑی شاعری کے ساتھ ہوتا آتا ہے۔ یہ کوئی نئی بات نہیں۔ البتہ اتنا باور کرانا چاہوں گا کہ کسی ادب کا کوئی بھی نیا رجحان ایک دفعہ وجود میں آنے کے بعد کبھی منہایا معدوم نہیں ہوتا بلکہ موج تہ نشیں کی طرح آنے والی نسل کے تحت الشعور اور لا شعور میں بل کھاتا ہوا کسی نہ کسی طرح اپنے وجود کا احساس دلاتا رہتا ہے اور موقع پاتے ہی ابلتے ہوئے لاوے کی طرح پھر سے سطح زمین پر پھوٹ پڑتا ہے۔

اقبال کے متعدد والا بعا د جہتوں میں سے ان کی فلسفیانہ شاعری کا نہ تو کوئی متبادل جواب پیش کر سکا، نہ اس روایت کو کوئی آگے بڑھا سکا۔ البتہ ان کی فطری، تاثراتی نیز حب الوطنی سے لبریز نظموں کا اثر دیر پا اور دور رس ثابت ہوا اور ابھی تک یہ نظمیں اردو کے تخلیق کاروں کے لئے مینارہ نور ثابت ہو رہی ہیں۔ ترقی پسندوں نے "سرمایہ اور محنت" "نوائے مزدور" "سرمایہ دار و مزدور" جیسی نظموں کو اپنا قطب نما بنایا۔ ایک طرف ترقی پسندوں نے:

جس کھیت سے دہقاں کو میسر نہ ہو روٹی  
اس کھیت کے ہر خوشہ گندم کو جلا دو

جیسے شعر میں جد لیاتی مادیت کا سراغ لگایا تو دوسری طرف اکیسویں صدی میں ابھرنے والی نئی نسل کا احتجاجی لب و لہجہ اپنے آپ کو اس شعر کے آتشیں لہجے سے بہت قریب پارہا ہے۔ دراصل بیسویں صدی کی پہلی دہائی میں ہندوستان کی تقریباً ہر علاقائی زبان میں جہاں ”دلت لٹریچر“، اور ”دلت شاعری“ کا بول بالا ہے، وہیں اس کی جدید ترین شاعری میں ایک نیا احتجاجی لب و لہجہ بھی ابھر کر سامنے آیا ہے جو اپنے پیش روؤں سے مختلف ہے۔ اردو میں اقبال کا مذکورہ بالا شعر نئے احتجاجی لب و لہجہ کا پیش خیمہ ثابت ہوا ہے۔

اقبال کی شاعری کا ایک بہت اہم رجحان ہے ملتی شاعری جو ملت اسلامیہ کی خودی، خوشنودی، خود اعتمادی اور خود داری کو ابھارنے کے لئے وقف تھی۔ یہی رجحان اقبال کو بہت عزیز تھا اور اسی کو مقبول عام بنانے کے لئے اور قوم و ملت میں نئی ولولہ انگیزی بیدار کرنے اور ایک نئی روح پھونکنے کے لئے انہوں نے اپنی عمر عزیز کا بہت بڑا حصہ صرف کر دیا تھا۔ یہ رجحان اقبال کے یہاں اچانک نہیں ابھرا، بلکہ اس کا تسلسل حالی، سرسید، محمد حسین آزاد، اکبر الہ آبادی اور شبلی کے یہاں دریافت کیا جاسکتا ہے۔ یوں تو اقبال کا شعری رویہ ہم عصروں اور آنے والی نسلوں پر کئی طرح سے اثر انداز ہوا، لیکن ان کی ”مقصد آمیز شاعری“ سے دو ادبی سوتے جاری ہوئے (۱) ترقی پسند تحریک (۲) تعمیر پسند تحریک۔ ترقی پسند تحریک اپنے تنظیمی امور نیز اپنے منشور میں ہر شعبہ ادب کو محصور کرنے کی وجہ سے کافی بحث میں رہی اور اس نے زمانے کے بہترے نوجوان قلم کاروں کو متوجہ و متاثر کیا۔ تعمیر پسند تحریک دراصل اسلام اساس تحریک تھی جس میں اعلیٰ مقصد حیات پر زور دیا گیا اور اسلام کے اعلیٰ کردار پر مبنی ادب کے فروغ کا بیڑا اٹھایا گیا۔ ”فرہنگ ادبیات“ کے مصنف سلیم شہزاد کے الفاظ میں ”دوسری جنگ عظیم کے زمانے میں افکار و علوم کے احیاء کے ساتھ ہندوستان میں بہت سی تہذیبی و ثقافتی تحریکیں بھی رونما ہوئیں۔ ادارہ ادب اسلامی ان میں سے ایک حلقے کا نام ہے جو ۱۹۴۸ء میں قائم کیا گیا۔ اس کے سر رشتے سرسید، حالی اور شبلی کی اصلاحی تحریکوں سے بھی ملتے ہیں۔ ادارے کے فنکار لغویت، بے مقصدیت، مادیت، لادینیت اور فحاشی کے خلاف ادبی اصناف

کے استعمال کو جائز قرار دیتے ہیں اور اپنی تحریکوں سے مثبت معنوت، تعمیر پسندی، علمی افادیت، دینی تفکر اور عصمت و حیا کے اخلاقی نظریات کی تبلیغ کرتے ہیں۔۔۔ نعیم صدیقی، اصغر علی عابدی، حمید اللہ صدیقی، ابن فرید، عبدالمغنی، ماہر القادری، محمود فاروقی، عامر عثمانی، نجات اللہ صدیقی، مولانا صلاح الدین احمد وغیرہ اس ادارے کے روح رواں رہے۔ محمد حسن عسکری اور سلیم احمد نے بھی اس کی ہم نوائی کی ہے (فرہنگ ادبیات صفحہ ۲۴)۔ ترقی پسندوں اور جدیدیوں کے شور و غوغا کے درمیان تعمیری ادب کی آواز دب کر رہ گئی۔ ایسے لوگوں کی تعداد اب بھی بہت کم ہے جو ملت اسلامیہ کا درد دل میں رکھتے ہوں اور اس درد کو سینے میں دبائے ہوئے شعروادب کی تخلیق کرتے ہوں۔ گزشتہ بیس پچیس سالوں سے ہندوستان میں نعتیہ مجموعے کثرت سے چھپ رہے ہیں، لیکن اس قسم کے ادب کو تعمیر پسند سے زیادہ روحانیت پسند اور ثقہ کی کہنا مناسب ہوگا۔

مذکورہ بالا طول کلامی کا حاصل مقصد یہ ہے کہ بہت دنوں کے بعد شمس الحق شمس ”حرف حق“ کی شکل میں تعمیر پسند شاعری کا عمدہ نمونہ لے کر ہمارے سامنے آئے ہیں۔ یہ عام شعری مجموعوں سے ہٹ کے ایک الگ قسم کا شعری مجموعہ ہے اور اسے کسی ثقہ اور سکہ بند ادبی نظریہ کی عینک پہن کر دیکھنا مناسب نہ ہوگا۔ شمس کی شاعری کی تہہ تک پہنچنے کے لئے ان کے فکری، نظریاتی پس منظر کو سمجھنا ضروری ہے۔ موصوف دین حق کے پیرو ایک سچے مسلمان بھی ہیں اور ہندوستان کے ایک ذمہ دار شہری بھی۔ انہیں تہذیب عالم کو مسلمانوں کے عطیہ ہائے گراں مایہ کا عرفان بھی ہے، ملک کی آزادی میں (بلکہ آزادی کے بعد بھی) مسلمانوں کی قربانیوں کا احساس بھی۔ ایک طرف بین الاقوامی سیاست پر ان کی نظر گہری ہے تو دوسری طرف ملکی سیاست اور اس کے درپیش مسائل پر۔ دونوں سطحوں پر مسلمانوں کی زبوں حالی ان کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہیں۔ اس کے نتیجے میں دل و دماغ پر جو گہرے نقوش مرتسم ہوتے ہیں، وہ ان کی شاعری پر جا بجا اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ یہی بات ان کو حق گوئی کی طرف مائل کرتی ہے اور یہ حق گوئی کبھی دھیمے دھیمے لہجے میں تو کبھی تلخ نوائی کے ساتھ احتجاجی لب و لہجہ کے قالب میں ڈھل جاتی ہے۔ غالباً اسی وجہ سے کہتے ہیں:-

حق بات کے اظہار کی تاثیر سے ڈر کر

سقراط کو تم زہر پلانے پہ تلے ہو



(فرقہ پرستوں سے سوال)

گمں جن پر تھا حق کا آج وہ باطل نظر آئے

میسا جن کو سمجھا تھا وہی قاتل نظر آئے

مغربی ممالک کی مادہ پرستی کو اسلام کی روحانیت پسندی سے بہت خطرہ ہے۔ اس وجہ سے وہاں اسلام کے خلاف طرح طرح کی سازشیں رچی جا رہی ہیں، طرح طرح کے جال پھیلانے جا رہے ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ مسلمانوں کے درمیان کا باہمی اختلاف ان سازشوں کو کامیاب ہونے میں معاون ثابت ہو رہا ہے اور خود مسلمانوں کو یا تو اس کی خبر نہیں یا ہے بھی تو وہ مصلحت کوشی کی بنا پر سب کچھ جان کر انجان بن رہے ہیں۔ اسی تناظر میں غور کیجیے کہ شمس بین الاقوامی سیاست کا منظر نامہ کس طرح پیش کرتے ہیں۔

مشرق وسطیٰ میں خطرہ بڑھ گیا ہے جان لے

سب کی آنکھوں میں ہے نقشہ جنگ کے امکان کا

☆

یہ خبر پہنچا دے کوئی اہل اسرائیل کو

رخ بدل جائے گا اس کے ظلم کے طوفان کا

☆

مغلوب ہیں مغرب سے افغان و عراقی سب

اب ان کے نشانے پر ایران کی باری ہے

☆

اگر مل جائے آزادی کبھی چین، فلسطین کو

تو قصہ ختم ہو جائے گا ظالم کے فسانوں کا

(لہو بہتا ہے)

☆



اے فدائینِ فلسطین ، تم کو ملت کا سلام  
خون سے لکھ دی ہے اپنے حوصلوں کی داستاں

(قوم کے نوجوانوں)

عرب کے حکام کے ایمان کی کمزوری کی طرف اشارہ کرتے ہوئے بڑی صاف گوئی سے  
کام لیتے ہیں:-

کس بات کا خطرہ ہے شیخوں کی حکومت کو  
مغرب کو بلاتے ہیں مکے کی حفاظت کو

(کیسی ہے یہ مجبوری)

دوسری طرف صدام حسین کو شمس اپنا آئینہ میل ہیرو سمجھتے ہیں جنہوں نے باطل کے آگے  
سر تسلیم خم بھی نہیں کیا، بلکہ اپنے اصول پر آخری سانس تک ڈٹے رہے۔ ”لہذا نظم“ شیر دل صدام“  
میں ان الفاظ کے ذریعہ صدام حسین کی خدمت میں خراج عقیدت پیش کرتے ہیں۔

اہل دل ڈرتے نہیں ہیں دہر میں انجام سے  
یہ سبق سیکھا جہاں نے شیر دل صدام سے  
کربلا کا معرکہ قدرت نے پھر دہرا دیا  
جوڑ کر ابنِ علی کا نام اس کے نام سے

جب منتظرزیدی نے بش پر چل پھینک کر اپنے دل کی بھڑاس نکالی تو ان کے اس عمل کو  
سراہتے ہوئے لکھتے ہیں:-

اے شمسِ خطر نے دکھایا وہ حوصلہ  
گویا دلوں میں زندہ ہے صدام کا مقام

(منتظرزیدی کو سلام)

ایک صدام کو تو سولی پر چڑھا دیا گیا۔ لیکن شاعر کو یقین ہے کہ سرزمینِ بغداد سے کئی اور  
صدام پیدا ہوں گے جو موصوف کے ادھورے مشن کو پورا کریں گے۔ اس لئے کہتے ہیں:-

یہ تو بادل کے پھٹنے کی آواز ہے  
یہ تو طوفان آنے کے آثار ہیں  
خون بغداد کا لینے بدلہ یہاں  
پیدا ہوں گے کئی اور صدام ابھی

(پتا صحرالہو پھر اگلنے کو ہے)

اپنے پیش رو دیگر تعمیر پسند شاعروں کی طرح شمس کو تاریخ اسلام کے ماضی پر فخر ہے، کیونکہ تاریخ عالم اس بات کی شاہد ہے کہ مغربی رناساں سے صدیوں پہلے مسلم سائنس دانوں نے جو سائنسی کشفیات کئے تھے، ان کے بغیر اکیسویں صدی کی اس سائنسی ترقی کا تصور بعید از قیاس تھا۔ ماضی میں جہاں اسلامی حکومتیں پھیلتی گئیں، وہاں وہاں امن و انصاف قائم کرنے کی کوشش کی گئی اور ذمیوں کے حقوق کا خاص خیال رکھا گیا۔ صرف یہی نہیں بلکہ بانی اسلام کے احکام کے مطابق دارالحرب میں بھی مسلمانوں نے اپنے اپنے دور کے غیر مسلم حکمرانوں سے وفاداری برتتے ہوئے جذبہ حب الوطنی کا ثبوت فراہم کیا۔ ہندوستان کے مسلمان بھی جنگ آزادی میں کسی طرح پیچھے نہیں رہے اور ان کی قربانیوں پر بھی شمس کو بجا طور پر فخر حاصل ہے۔ شاعر کا کہنا ہے کہ ہندوستان کا مسلمان کبھی بھی ملک و امن کا غدار نہیں رہا۔ بین الاقوامی صیہونی سازشوں کے تحت اسے بدنام کیا جا رہا ہے۔ اسلام امن و سلامتی کا مذہب ہے، لیکن دنیا میں امن و آشتی قائم کرنے کے لئے انصاف پسندی کا ہونا ضروری بھی ہے اور فطری بھی۔ نکسلیوں اور ماؤ وادیوں کی مثالیں شاعر کے سامنے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ لوگ تو مسلمان نہیں ہیں۔ صرف مسلمانوں کو دہشت گرد قرار دینا حقیقت سے روپوشی اختیار کرنے کے مترادف ہے۔ اب آئیے مندرجہ بالا حقائق کے تناظر میں شمس کے کلام کا مطالعہ کریں:-

عنکبوت اسلام:-

غبارِ رہ گزر میں گم ہوا ہے کارواں تو کیا  
نقوشِ راہ منزل کی ابھی پہچان باقی ہے  
ہمیں بدنام کرنا دہر میں آساں نہیں اتنا  
زمانے پر ابھی اسلام کا احسان باقی ہے

ہماری کامیابی کی بشارت ہے حدیثوں میں  
 زمانے میں محمد ﷺ کا ابھی فرمان باقی ہے (لظم۔ باقی ہے)  
 مسلمانوں کی وطن دوستی اور وفا شعاری:-

جذبہ حب الوطن شامل ہے اپنے خون میں  
 سبز اور شاداب ہے ہم سے وطن کا گلستاں  
 اے وطن اب بھی ہے زندہ سرفروشی کا چلن  
 جاں نچھاور تجھ پہ کرنا ہی ہماری شان ہے



یہ رنگ و نکبت ہگلوں کی رونق وطن میں قائم ہے اپنے دم سے  
 ہزاروں سالوں سے اس زمیں کو لبوہم اپنا پلا رہے ہیں



اپنے خوں سے ہم نے شادابی عطا کی دیش کو  
 خوب بدلہ دے رہے ہو آج اس احسان کا  
 عدم انصاف کی مذمت:-

ہے خاموش ہر کوئی ظلم و ستم پر  
 زمانے کی مجبوریاں دیکھتا ہوں  
 ہے انصاف بھی آج خاموش کتنا  
 میں منصف کی خاموشیاں دیکھتا ہوں  
 اگر انصاف مل جائے سبھی مظلوم و بے بس کو  
 تو دہشت گردیاں کھو جائیں گی گم گشتہ راہوں میں

شمس الحق شمس کے لئے سب سے زیادہ تکلیف دہ امت مسلمہ کا باہمی اختلاف ہے جو  
 امانیت پسندی، خود غرضی، مصلحت کوشی اور ضعف ایمان پر منتج ہے۔ اس کا بہت آسان حل رسول اللہ  
 ﷺ نے حجۃ الوداع کے آخری خطبے کے دوران بتا دیا تھا کہ ”ہر مسلمان دوسرے مسلمانوں کا بھائی

ہے اور تمام مسلمان آپس میں بھائی بھائی ہیں..... میں تمہارے لئے ایک قیمتی شے چھوڑ جا رہا ہوں۔ تم اگر اسے مضبوطی سے پکڑے رہو گے تو ہرگز گمراہ نہیں ہو گے، وہ ہے اللہ کی کتاب یعنی قرآن مجید۔ اب سارے جہاں کے مسلمان اس فرمان کو بھلا بیٹھے ہیں جس کی وجہ سے غیر قوموں کو امت مسلمہ پر حاوی ہونے کا موقع مل جاتا ہے۔ لہذا شمس فرماتے ہیں:-

فتنے ہیں پیا ہر سو برباد ہمیں کرنے  
آپس کی لڑائی اب اسلام پہ بھاری ہے  
یہ ایک حقیقت ہے تم خوب سمجھ لینا  
مسلم کی لڑائی میں ملت کی تباہی ہے

خدا جانے کہاں لے جائے مسلم کا ہمیں جھگڑا  
مسلمان کو مسلمان بھی تو اب کافر نظر آیا  
الجھ کر مسلکی فتنوں میں اب ہم  
خود اپنوں سے عداوت کر رہے ہیں

شمس کا خیال ہے کہ سبھی مسالک ایک ہی منزل عرفان کی جانب اشارہ کرتے ہیں۔ اس لئے مسلکی جھگڑوں میں الجھنا تصبیح اوقات ہے۔ لہذا فرماتے ہیں:-

سبھی مسلک کی باتوں میں چھپی ہے منزل عرفان  
پھر اپنا وقت کیوں برباد ہو مسلک کی باتوں میں

شمس قنوطیت اور سقیم جذبات کے شاعر نہیں، عزم و عمل کے شاعر ہیں۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ ان کا کلام پڑھ کے ہماری رگوں میں گرم لہو کی سرسراہٹ محسوس ہوتی ہے۔ شاعر کی طرح ہم بھی ساحل سے طوفان کا نظارہ کرنے کے بجائے سطح آب پر آگ لگا کر اس میں کود پڑنے کا حوصلہ کرنے لگتے ہیں:-

کہیں جستجو نہ ہو رائگاں نئے انقلاب کی راہ میں  
جو لگا دے پانی میں آگ کو مجھے اس نظر کی تلاش ہے



اگر ہو حوصلہ کامل، بدل جاتی ہیں تقدیریں  
ہماری سربلندی کا ابھی امکان باقی ہے

(نظم ”باقی ہے“)

دل کے ہر درد کو اوروں سے چھپائے رکھنا  
عزم و ہمت کا دیا دل میں جلانے رکھنا  
چند اور روح افزا شعر ملاحظہ فرمائیں:-

ہم لائیں گے اک دور نیا پھر سے جہاں میں  
مظلوم کے چہرے پہ اداسی نہ رہے گی  
مرجھا گیا ہے پھول جو دہشت کی دھوپ میں  
شبِ نیم سے دھل کے آج وہ پھر مسکرائے گا  
شمس آندھیاں اک دن خود ہی ہار جائیں گی  
اک چراغ بجھتا ہے سو چراغ جلتے ہیں

اس مضمون کے آغاز میں شمس کے جس احتجاجی لہجے کا ذکر کیا گیا ہے، اس کی چند مثالیں  
ملاحظہ فرمائیں:-

دشمنوں کے واسطے ہم موت کی للکار ہیں  
ظالموں سے ہر ڈگر پر برسرِ پیکار ہیں  
ظلم کا نام و نشان یکسر مٹانے کے لئے  
ظالموں کے سر پہ ہم لگی ہوئی تلوار ہیں  
سنا کر داستانِ زخمِ دل سارے زمانے کو  
سبھی بجھتے ہوئے احساس کو شعلہ بنادیں گے

(نظم ”ہمارا عزم“)

سنائی کی بھری ہوئی لہر ہوں  
ڈبو دے جو ظالم کو وہ قہر ہوں

(مثنوی۔ مجاہد کی پکار)

اٹھا نہ کوئی جہاں میں محشر، میں سوچتا ہوں یہ شمس اکثر

جو شیر سوئے ہوئے ہیں اب تک، انہیں وہ پھر سے جگا رہے ہیں

(نظم ”سلگتے جذبات“)

یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ اس قسم کی شاعری میں فکری لے ہوتی ہے، مگر مفکرانہ گہرائی

نہیں ہوتی۔ ہمیں یاد رکھنا چاہیے کہ عروسی شاعری ”وہبت ہزار شیوہ“ ہے جو طرح طرح کے جلوے

لئے ہوئے ہمارے سامنے نمودار ہوتی ہے۔ مذکورہ بالا قسم کی شاعری بھی اس کا ایک جلوہ ہے۔

سنسکرت شعریات کے مطابق نو قسم کے رسوں میں یہ شاعری ”ویرس“ میں لکھی گئی شاعری ہے۔

شمس الحق شمس کی کامیابی کا راز یہی ہے کہ ماقبل تخلیق شعروہ خود جن ذہنی ہیجانات سے دوچار ہوتے

ہیں، بعد میں قارئین کو وہ بھی انہیں اضطراری کیفیات میں مستغرق کر دیتے ہیں۔ لہجہ چاہے دھیمہ ہو یا

تند و تلخ، تخلیق اس وقت تک شاعری کا درجہ پا نہیں سکتی جب تک اس میں واردات قلبی کی عکاسی نہ ہو

اور پھر واردات قلبی کا اظہار براہ راست بھی ہو سکتا ہے اور ”دل کا مطلب استعاروں میں“ چھپا کر

بھی۔ شمس کے یہاں دونوں قسم کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ پہلی خصوصیات کی مثالیں تو آپ دیکھ چکے۔

دوسری قسم کی شاعری کی چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:-

منزل کی سمت اڑتے پرندوں کے قافلے

طوفان کا رخ بدلتے ہی ہشیار ہو گئے

پاس رکھتا تھا جو زیتون کی شہنی اے شمس

اس کے ہاتھوں میں یہ شمشیر کہاں سے آئی

کہاں تک برق پھونکے گی ہمارے آشیاں کو

ہر اک شہنی ہمارے درد کی شاہد یہاں ہے

بڑے پر خطر ہیں یہ راستے، بڑی دور ہیں ابھی منزلیں

مرے کاروانِ حیات کو نئی رہگزر کی تلاش ہے

یہ نگر جو ہے مرے سامنے جہاں ہر قدم پہ ہیں بتکدے

جو مری جہیں کو دے روشنی اسی سبب در کی تلاش ہے  
رمز و ایما کی آڑ میں چھپی ”حدیثِ خلوتیاں“ ذیل کی تلمیح میں بھی ملاحظہ فرمائیے:-

نئی منزل پہ آکر وہ کھڑے ہیں  
ڈبو کے جو سفینہ آگئے ہیں  
غرض کہ شمس الحق شمس کے شعری رویہ کا سلسلہ حالی اور اقبال سے ملتا ہے، جیسا کہ ان کے  
اس شعر سے ظاہر ہے:-

قوم کو بیدار کرتے تھے جو شاعر اب کہاں  
شمس تم اقبال و حالی کو کہاں سے لاؤ گے

یہ الگ قسم کی شاعری ہے جس سے لطف اندوز ہونے کے لئے ایک الگ قسم کا شعری  
ذوق، شعری مزاج چاہئے۔ ”حرف حق“ نئے بین الاقوامی اور قومی مسائل کے تناظر میں تعمیر پسند  
شاعری کا ایک نمائندہ انتخاب ہے۔

یوں تو ہر ماہ غزلوں، نعتوں اور نظموں پر مبنی شعری مجموعے کثرت سے شائع ہوتے رہتے  
ہیں، لیکن ”حرف حق“ کی طرح کے مجموعے کہاں چھپتے ہیں؟ اور پھر شمس الحق شمس کی طرح دل میں ملک  
و قوم کا درد رکھنے والے شاعر ہندوستان بھر میں کتنے ہیں؟ حالانکہ موصوف کی اصلاحی، اخلاقی اور ملی  
شاعری ملت اسلامیہ کے جدید تر مسائل سے وابستہ ہے، لیکن امید ہے کہ اس شاعری کی آفاقیت غیر  
مسلم انصاف پسند قارئین کو بھی متاثر کرتے ہوئے انہیں غور و فکر پر مہمیز کرے گی، کیوں کہ بابا فرید گنج  
شکر کے دور سے لے کر اب تک اردو زبان اپنا سیکولر کردار نبا ہتی آرہی ہے۔ امید ہے کہ ”حرف حق“  
کے مطالعہ سے اکیسویں صدی کے جدید تر شعراء اپنی بے حسی کے خول سے باہر نکل کر بین الاقوامی سطح پر  
جلوہ پذیر ہونے والے واقعات و واردات سے آنکھیں دوچار کرنے اور اپنے اپنے مخصوص انداز و پیرایہ  
بیان میں ان مسائل کو اپنے فن کی گرفت میں لانے کی کوشش کریں گے۔ سب دانشور اور اہل فکر و نظر اگر  
یکساں یا کم از کم متوازی طور پر سوچنے لگیں تو شمس کا یہ خواب پورا ہونے میں شاید زیادہ وقت نہ لگے:

ستارہ صبح کا نکلا سویرا ہونے والا ہے  
منے گی تیرگی شب اجالا ہونے والا ہے

## دیوانِ چرنی (شیخ امین اللہ چرنی)

۱۹۶۰ء کی بات ہے۔ راقم الحروف کو سجاد ظہیر صاحب سے کیونسٹ آفس، واقع آصف علی روڈ، نئی دہلی میں کئی بار ملاقات کا شرف حاصل ہوا تھا۔ پہلی ملاقات میں انہوں نے مجھ سے پوچھا ”اُڑیسہ کے کسی شاعر کا شعری مجموعہ چھپا ہے؟“ اُس وقت امجد ٹیجی کا شعری مجموعہ ”طلوعِ سحر“ زیور طباعت سے آراستہ نہیں ہوا تھا۔ ابتہ والد صاحب مولوی رحمت علی رحمت سے بچپن میں سن رکھا تھا کہ انیسویں صدی میں اُڑیسہ کے دو پرانے شاعروں کے شعری مجموعے چھپ چکے ہیں، عبدالحمید بھوپاں حیا کا ”دیوانِ حیا“ اور امین اللہ چرنی کا ”دیوانِ چرنی“۔ چرنی کا ایک قطعہ مجھے یاد تھا جسے میں نے سجاد ظہیر صاحب کو سنایا۔ وہ قطعہ یہ تھا:

عاشق ہوا گر دل بہت عیار پہ دے دو  
جان اپنی تم اک جلوۂ دلدار پہ دے دو  
دے دو خرد و ہوش کو اک ناز پہ اس کے  
اور صبر و سکون زلف کے ہر تار پہ دے دو

یہ قطعہ سن کر سجاد ظہیر صاحب پھڑک اٹھے۔ متعجب ہو کر بولنے لگے ”اُڑیسہ میں ایسے شاعر گزرے ہیں؟“ میں نے کہا ”جی ہاں“ اُڑیسہ میں صرف دو فی صد لوگ اردو بولتے ہیں، لیکن یہاں چار سو سال سے اردو شاعری کی روایت مسلسل اور مستحکم رہی ہے۔“

”دیوانِ چرنی“ کا صرف ایک مطبوعہ نسخہ میری نظر سے گزرا ہے۔ میرے ایک ہم جماعت اور دوست سید عبدالکلام نے قصبہ معصوم پور، ضلع کٹک سے اسے لا کر پروفیسر منظر حسن دسنوی (شعبہ اردو و فارسی راونشا کالج، کٹک) کی نذر کیا تھا۔ اسی نسخے سے راقم الحروف، ڈاکٹر حفیظ اللہ نیول پوری اور دیگر اسکالر وقتاً فوقتاً استفادہ کرتے رہے ہیں۔ منظر صاحب نے زندگی بھر اس نسخے کو اپنے پاس محفوظ رکھا۔ ان کے انتقال کے بعد ان کے تمام فرزند اُڑیا بازار کٹک والے پرانے مکان کو چھوڑ کر سی۔ ڈی۔ اے میں الگ الگ مکان بنا کے وہاں منتقل ہو گئے۔ اس دوران منظر صاحب کی تمام کتابیں ادھر ادھر ہو گئیں۔ خود میں نے منظر صاحب کے بڑے صاحب زادے سید



تکلیف دسنوی (مرحوم) سے دیوان چرخی کے اس مطبوعہ نسخے کے بارے میں دریافت کیا تو انہوں نے اس بابت لاعلمی کا اظہار کیا۔ بہر کیف اس مطبوعہ نسخے کا پتہ ابھی تک نہ مل سکا۔ ڈاکٹر حفیظ اللہ نیول پوری نے اپنی کتاب ”اُزیسہ میں اردو“ میں لکھا ہے کہ ”انتہائی تلاش و جستجو کے بعد کشنانند پور بالوبیسی کے شیخ تجل علی منہی کے توسط سے دیوان چرخی کا انتہائی بوسیدہ نسخہ راقم الحروف کو حاصل ہوا۔“ جہاں تک میرا اندازہ ہے، ڈاکٹر نیول پوری کا دریافت شدہ نسخہ تلف ہو گیا ہے۔ دیوان چرخی کا ایک ناقص قلمی نسخہ حضرت امجد گنجی کی ذاتی لائبریری میں موجود تھا جسے منجی صاحب نے مجھے عنایت کیا تھا۔ یہ نسخہ فی الحال میری تحویل میں ہے۔ اس قلمی نسخے میں شروع کے ۵۵ صفحات ضائع ہو چکے ہیں۔ باقی صفحہ ۵۶ سے صفحہ ۱۱۶ تک محفوظ ہے۔ اس اثناء میں مشتاق علی، بانی ”نیٹاجی میوزیم و لائبریری، کینڈرا پاڑہ“ نے مجھے اطلاع دی کہ انہیں دیوان چرخی کا ایک قلمی نسخہ دستیاب ہوا تھا، لیکن ۱۹۹۹ء کے طوفان عظیم کی وجہ سے اسے خاصا نقصان پہنچا ہے۔ بہر کیف یہ ناقص نسخہ مذکورہ میوزیم میں موجود ہے۔

اتفاق سے (اڈوکیٹ) ابول الکمال ظفر احمد (جن کا تعلق براہ راست چرخی کے خاندان سے ہے) کو قصہ کشنانند پور سے دیوان چرخی کا ایک مکمل قلمی نسخہ دستیاب ہو گیا۔ ظفر صاحب نے اسے پھر سے چھپوانے کا بیڑا اٹھایا ہے۔

شیخ امین اللہ چرخی تعلقہ کشنانند پور، پرگنہ بالوبیسی، ضلع کٹک (موجودہ ضلع جگت سنگھ پور) کے رئیس اور زمین دار تھے۔ ان کے والد کا نام شیخ رسول بخش اور والدہ کا نام حور النساء تھا۔ شیخ امین اللہ چرخی لا ولد تھے۔ ان کے انتقال کے بعد منشی عبد المجید اور منشی تصدق علی موصوف کی کُل جائداد کے وارث، متولی اور جانشین ٹھہرے۔ چرخی کی تین پشت تک اردو کے قابل ذکر شاعر گزرے ہیں جن کے اسمائے گرامی بالترتیب منشی عبد المجید مجید، عبدالرشید قاصر اور عبدالحلیم حلیم ہیں۔ زیر نظر کتاب کے مرتب اڈوکیٹ ابوالکلام ظفر احمد جناب عبدالحلیم ہی کے فرزند ارجمند ہیں۔ حلیم ہی کی زبانی سنا گیا کہ چرخی کا خاندانی سلسلہ حضرت معین الدین چشتی کے خلیفہ حضرت قطب الدین بختیار کاکیؒ سے جا ملتا ہے۔ حالانکہ چرخی کے سن پیدائش کے بارے میں اب تک کچھ معلوم نہ ہو سکا، پھر بھی ان کے تہنیتی فرزند منشی عبد المجید کے اس فارسی شعر سے ان کے سال وفات پر روشنی پڑتی ہے:

نحیف عبدالمجید را ایں دعا خدا یا قبول فرما  
کہ نام چرتخی مدام باشد بنام نیکو بدہر باقی

”نام چرتخی مدام باشد“ سے ابجد کے حساب سے ۱۲۹۶ ہجری (یعنی ۱۸۷۹ء) نکلتا ہے۔ اس اعتبار سے چرتخی کو غالب (متوفی ۱۹۶۹ء)، انیس (متوفی ۱۸۷۳ء)، اور دبیر (متوفی ۱۹۷۵ء) کا ہم عصر کہا جاسکتا ہے۔ لیکن چرتخی اڑیسہ کے ایک ایسے دور دراز علاقے میں رہ کر اردو کی خدمت انجام دے رہے تھے، کہ وہ غالب، انیس اور دبیر کے نام سے بھی واقف رہے ہوں گے اس میں شک ہے، ان شعراء سے متاثر ہونا تو دور کی بات ہے۔ چرتخی براہ راست فارسی کی عظیم شعری روایت سے مربوط و منسلک نظر آتے ہیں۔

”دیوان چرتخی“ کا بیشتر حصہ حمد باری تعالیٰ پر مشتمل ہے۔ البتہ کہیں کہیں نعتیہ اور غزلیہ کلام بھی پایا جاتا ہے، لیکن اس نوعیت کے کلام پر متصوفانہ رنگِ سخن حاوی ہوتا ہے۔ ڈاکٹر حفیظ اللہ نیولپوری کے پیش نظر ”دیوان چرتخی“ کا جو مطبوعہ نسخہ موجود تھا وہ بڑے سائز کے ۱۴۰ صفحات پر مشتمل تھا۔ اسے عبدالرشید قاصر (یعنی اڈو کٹ ابوالکام ظفر کے دادا) نے ۱۵ اکتوبر ۱۹۰۷ء کو رضوانی پریس کلکتہ سے شائع کیا تھا۔ ”دیوان چرتخی“ کے کاتب ماہ لکھنؤ تھے اور اس پہلے ایڈیشن کی پانچ سو جلدیں شائع ہوئی تھیں۔ پوری کتاب ”دیوان اول“ اور ”دیوان دوم“ اس طرح دو حصوں میں منقسم تھی۔ بقول ڈاکٹر حفیظ اللہ نیولپوری ”دیوان چرتخی میں ۲۵۲۰ اشعار پر مشتمل ۲۲۷ غزلیں ہیں۔ دیوان اول صفحہ ۱ سے صفحہ ۹۳ تک ہے جس میں ۱۲۹ غزلیں ہیں اور دیوان دوم صفحہ ۹۳ سے صفحہ ۱۴۰ تک ہے جس میں ۹۸ غزلیں ہیں۔“

(اڑیسہ میں اردو، مطبوعہ قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، نئی دہلی، ۲۰۰۱ء: دیکھیے صفحہ ۹۲)  
”اڑیسہ کی تاریخ ادب اردو“ میں ”دیوان چرتخی“ کی بڑی اہمیت ہے، اس لئے کہ چرتخی اڑیسہ جیسے غیر اردو علاقے کے سب سے پہلے صاحبِ دیوان شاعر ہیں اور ”دیوان چرتخی“ صوبہ اڑیسہ کی جانب سے پوری اردو دنیا کے لئے ایک گراں قدر ادبی تحفہ ہے۔ یوں تو عبدالقادر بیدل، ہردے رام جودت، محمد سلطان راجی، خاتم بہراج پوری سے لے کر اب تک تسلسل کے ساتھ یہاں اردو شعر و ادب کی روایت ملتی ہے، لیکن انیسویں صدی میں یہاں صرف دو اہم ”صاحبِ دیوان

شاعر“ گزرے ہیں، شیخ امین اللہ چرتخی اور عبدالمجید بھونیاں حیا۔ ”دیوان چرتخی“ کو ”حمدیہ دیوان“ اور دیوان حیا“ کو نعتیہ دیوان“ کہا جاسکتا ہے۔ یوں تو اڑیسہ میں انیسویں صدی کے اواخر تک بہت سے اردو اور فارسی شعراء کا ذکر آتا ہے، لیکن ان میں سے چرتخی اور حیا کے علاوہ کوئی بھی صاحب دیوان نہیں تھا۔ البتہ بیسویں صدی کے اواخر میں اکیسویں صدی کے آغاز تک راقم الحروف (کرامت علی کرامت) کے علاوہ محبوب محشر، سید اولاد رسول قدسی اور عبدالمجتہد جاتی کو صاحب دیوان شاعر ہونے کا شرف حاصل ہے۔

”دیوان چرتخی“ کی بہت ساری خصوصیات ایسی ہیں جن کی وجہ سے چرتخی ہندوستان بھر کے تمام کلاسیکل شعراء کے درمیان اپنی ایک الگ تھلک پہچان رکھتے ہیں۔ پہلی بات یہ ہے کہ ہندوستان بھر میں خانقاہوں کے زیر اثر عاشقانِ الہی کا دعویٰ کرنے والوں کی بہ نسبت عاشقانِ رسول کا دعویٰ کرنے والے شعراء کی تعداد بہت زیادہ ہے۔ لہذا ماضی بعید سے لے کر حال تک ہمارے ادب میں حمدیہ کلام کا سرمایہ نعتیہ کلام کے سرمایہ سے نسبتاً بہت کم ہے۔ غالباً یہی سبب ہے کہ متقدمین سے لے کر متوسطین اور متاخرین تک اور متاخرین سے لے کر اب تک ”حمدیہ دیوان“ خال خال ہی نظر آتے ہیں۔ اس وجہ سے پوری اردو دنیا میں ”دیوان چرتخی“ جیسے ”حمدیہ دیوان“ کی اپنی اہمیت مسلم ہے۔

دوسری بات یہ ہے کہ ”دیوان چرتخی“ میں جو عربی اور فارسی آمیز اردو زبان استعمال کی گئی ہے، وہ ان کے ہم عصر کی دوسرے شاعر کے یہاں پائی نہیں جاتی۔ یہاں یہ امر بھی قابل غور ہے کہ چرتخی جو کلام لکھتے تھے، وہ صرف اپنے لئے نہیں لکھتے تھے، بلکہ وہ اڑیسہ کے ایسے قارئین کے لئے ضرور لکھتے ہوں گے، جو اس زبان سے ضرور واقف ہوں گے۔ ہر دور میں کسی بھی زبان کے بولنے اور سمجھنے والوں کے تین طبقے ہوا کرتے ہیں (۱) اعلیٰ طبقہ (۲) درمیانی طبقہ اور (۳) نچلا طبقہ۔ اعلیٰ طبقہ معیاری زبان بولتا ہے جو تحریری یا کتابی زبان سے قریب ہوتی ہے۔ نچلے طبقے کی زبان ان پڑھ اور گنوار لوگوں کی زبان ہوتی ہے جو علاقائی بولیوں کے ساتھ مل کر ایک مخلوط زبان کی حیثیت سے ابھرتی ہے۔ یہ زبان مختلف سماجی اثرات کی وجہ سے زمانے کے ساتھ ساتھ اپنی شکل بدلتی رہتی ہے، ایک جگہ قائم نہیں رہتی۔ ”دیوان چرتخی“ اڑیسہ میں انیسویں صدی میں بسنے والے اعلیٰ طبقے کی زبان



کی محض نمائندگی نہیں کرتا، بلکہ اس کو پڑھنے، سمجھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے والے طبقے کی موجودگی کا احساس بھی دلاتا ہے۔

تیسری بات یہ ہے کہ چرخی کا الگ تھلگ منفرد اسلوب سخن تھا جو ”کرشمہ دامن دل می کشد کہ جا این جاست“ کے مصداق ہر دور کے قاری کو متاثر کرتا رہا ہے۔ چرخی کے اسلوب سخن کے تحت ان کے فنی تجربات (Experiments)، علامتی طرزِ اظہار، استعاراتی نظام، توازنِ فکر و فن سب کچھ شامل ہیں۔

چوتھی بات یہ ہے کہ چرخی کے زمانے تک (یعنی غالب، انیس اور دبیر کے دور تک)، اردو زبان بالکل صاف ستھری ہو چکی تھی۔ لیکن چرخی کے کلام میں کہیں کہیں قدامت کے آثار یعنی ولی دکنی اور میر تقی میر کے زمانے کی اردو کے آثار نظر آتے ہیں۔ کہیں کہیں تذکیر و تانیث نیز علامتِ فاعل ”نے“ کے استعمال میں اصولِ قواعد سے انحراف پایا جاتا ہے۔ اس کا سبب غالباً یہ ہے کہ جس زمانے میں چرخی کا خاندان اڑیسہ کے ایک قصبے میں آکر بس گیا، اُس زمانے میں وہ اپنے ساتھ جس قسم کی اردو زبان لے کر آیا تھا، وہی زبان اس خاندان میں محفوظ رہ گئی۔ اردو کے مرکزی علاقوں میں جو تبدیلیاں آتی رہیں، ان کا اثر اس خاندان پر اس لئے نہیں پڑا کہ ان علاقوں سے اس کا کوئی رابطہ برقرار نہیں تھا۔ اس اثناء میں علاقائی زبان اڑیا کا اثر بھی اس زبان پر پڑنے لگا، جس کے اثرات کہیں کہیں (خال خال سہی) ”دیوان چرخی“ میں پائے جاتے ہیں۔ غرض کہ ”دیوان چرخی“ کا لسانی مطالعہ صرف ماہرینِ لسانیات کے لئے نہیں، بلکہ اردو کے عام قارئین کے لئے بھی دلچسپی کا سامان مہیا کرے گا۔

چرخی نے اپنے دیوان کے حصہ دوم کو تو اُسی انداز سے ردیف واریش کیا ہے جیسے اساتذہ ترتیب دیتے آئے ہیں۔ لیکن اس دیوان کے حصہ اول کو انہوں نے جس انداز سے مرتب کیا ہے، ویسا ابھی تک ہندوستان بھر میں کسی بھی شاعر کے یہاں مجھے نظر نہیں آیا۔ اس شعری مجموعے میں ردیف صرف **إله یا اللہ ہے**، مگر تمام حمدیہ غزلیں قوافی کے آخری حروف **ا، ب، ت، ث،** کے اعتبار سے ترتیب واریش دی گئی ہیں۔ اسی بات کو منظوم مقدمہ کے طور پر خود چرخی نے ان الفاظ میں ظاہر کیا ہے:



لہ الحمد آں کہ یک دیواں کی تمہید آج ہے  
 نطق ہندی میں عطا کی رب نے یہ دیواں مجھے  
 قافیہ جس کا الف سے یا تک ہے تیس حرف  
 اور رکھایا نام اس دیوان کا دیوانِ حمد  
 کب ہو ترقیم ثنا میں غیر کے چہ تخی دبیر  
 یہاں ایک بات قابل ذکر ہے کہ چہ تخی کے زمانے میں ”اردو“ کو ”ہندی“ کہا جاتا تھا،  
 (جیسے ”نور نامہ“ میں اردو کے لئے لفظ ”ہندی“ ہی استعمال ہوا ہے مثلاً ”لکھا نور نامہ کو ہندی کے  
 طور“)

دیوانِ چہ تخی (حصہ اول) سے ردیف ”اللہ“ اور قافیہ ”ش“ پر مبنی ذیل کی مثال ملاحظہ فرمائیے:

بہار آکر محبت کی دیا مستوں کو جوش اللہ  
 شراب شوق سے مخمور بن کر بادہ کش سارے  
 اٹھائے رند میخانے میں شورِ نادونش اللہ  
 ہوئے ہیں آج رونق بخش بزمِ مے فروش اللہ  
 نہیں وہ مے کہ ہو جس سے دل پاکیزہ بدلت  
 یہاں ہے راوقِ توحید و نقلِ صبر و توش اللہ  
 متصوفانہ رنگ میں شاعر کی استعارہ سازی کا عمل کس قدر دلکش ہے ملاحظہ فرمائیے:-

آفتاب ادج چرخِ عشق چکا یا اللہ  
 جس طرح خورشیدِ خاور ہے فلک پر شیفہ  
 صبح مہرِ مطلعِ انوار دمکا یا اللہ  
 ویسے ہی مفتوں ہوں میں روئے صنم کا یا اللہ



دانہ عشق کا دہقہاں کوئی یاں بویا تھا  
 جاں بلب آہی چکا ساقی کوثرِ جلدی  
 کشتِ دل کردیا سیراب ترابِ اللہ  
 ڈھالیے حلق میں جامِ مے تابِ اللہ  
 اقبال کی وہ غزل جس کی ردیف ”لا الہ الا اللہ“ ہے اردو دانوں میں بہت مقبول ہوئی ہے اور متعدد شعراء نے اسی ردیف کو استعمال کر کے بہت سی غزلیں کہی ہیں۔ اقبال کی غزل کا مطلع ہے

خودی کا سر نہاں لا الہ الا اللہ  
 خودی ہے تیغ، فساں لا الہ الا اللہ

اس غزل کے کل سات اشعار ہیں۔ لیکن اقبال کی پیدائش سے پہلے اڑیسہ میں چہ تخی جیسا شاعر

موجود تھا جس نے اسی زمین میں، اُسی ردیف کے ساتھ ایک غزل کہی تھی، جس میں اکیس اشعار تھے (البتہ دیگر قوافی کے ساتھ)۔ یہ غزل ”دیوانِ چرنی“ کے حصہ دوم میں موجود ہے۔ چرتخی کے کلام کا رنگ و آہنگ اقبال کی غزل کے رنگ و آہنگ سے کسی طرح کم نہیں۔ چرتخی کی حمد یہ غزل کے چند شعر ملاحظہ فرمائیے:

کہے نہ کیوں دلِ من لا الہ الا اللہ  
 برنگِ آمد و رفتِ دمِ خلاقِ نطق  
 چہ طوطیانِ شکر ریز و مرغِ خوش الحان  
 زبانِ نور سے روشن بیان کرتا ہے  
 درونِ سنگ میں ہے لعلِ سبزِ خوانِ جلال  
 اور اس سے سکھ دہن لا الہ الا اللہ  
 ابد ہے ، غلغلہ زن لا الہ الا اللہ  
 چہ عندلیبِ چمن لا الہ الا اللہ  
 شعاعِ درِّ عدن لا الہ الا اللہ  
 لبِ عقیقِ یمن لا الہ الا اللہ  
 اگر ہے یاد میں خالق کے چہ خیا تجھے سہو  
 پکارے جان پہ تن لا الہ الا اللہ

چرتی اور اقبال دونوں نے اپنی ایک ایک غزل میں ”اشہد ان لا الہ“ کا بھی استعمال کیا ہے، لیکن الگ الگ بحور و اوزان میں۔ مثالیں ملاحظہ فرمائیے۔

اقبال: علم کا ”موجود اور فقر کا ”موجود“ اور  
 اشہد ان لا الہ، اشہد ان لا الہ  
 مقتعلن فاعلات، مقتعلن فاعلات  
 چرخی: پڑھے نہ کلمہ توحید کیوں عباد اللہ  
 بذکر اشہد ان لا الہ الا اللہ  
 مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلات  
 ”دیوان چرخی“ کی ایک خصوصیت جو دوسرے دیوانوں میں عموماً نظر نہیں آتی، وہ یہ ہے  
 کہ ردیف میں ایک ہی لفظ کی بار بار تکرار سے الگ الگ غزلیں تخلیق کی جاتی ہیں۔ مثلاً ذیل کی تین  
 غزلیں ملاحظہ فرمائیے جن میں لفظ ”خدا“ کی تکرار سے الگ الگ ردیفیں بنائی گئی ہیں:

(۱) جھکا کے سجدے میں سرسویں بارگاہِ خدا  
لکھ اے قلمِ ہمہ عز و جلال و جاہِ خدا  
("خدا" کا ایک بار استعمال)

(۲) ہے کون وہ جو بولے نہ ہر آں خدا خدا      انساں خدا خدا، کہیں حیواں خدا خدا

(”خدا کا دوبار استعمال“)

(۳) زمیں بنایا مطلق خدا خدا و خدا اور آسمان کو معلق خدا خدا و خدا

(خدا کا تین بار استعمال)

اُسی طرح لفظ ”اللہ“ کی تکرار سے جوائگ الگ غزلیں تخلیق ہوئی ہیں، ان کے مطالعے ملاحظہ فرمائیے:

(۱) عشق میں تیرے رہے جو بہ تب و تاب اللہ وہی دو جگہ میں ہمیشہ ہو فرح یاب اللہ

(اللہ ایک بار)

(۲) جلوۂ نیر امکان ہے اللہ اللہ رب ترا عز و جل شان ہے اللہ اللہ

(لفظ اللہ دو بار)

(۳) قادر بجملہ قدرت، اللہ اللہ اللہ تادر بجملہ قدرت اللہ اللہ اللہ

(اللہ تین بار)

لفظ ”توبہ“ کی تکرار کی کاری گری ملاحظہ فرمائیے:

(۱) کروں از جملہ گناہان الہی توبہ بارگہ میں ترے ہر آن الہی توبہ

(توبہ ایک بار)

(۲) باعثِ رحمتِ رحمان ہے توبہ توبہ سبب بخش گناہان ہے توبہ توبہ

(توبہ دو بار)

(۳) دن کھیل میں کٹا یا سب توبہ توبہ توبہ اور نیند میں گنوا یا شب توبہ توبہ توبہ

(توبہ تین بار)

اب آئیے، چرخی کی عربی و فارسی آمیز زبان اور ان کے ذخیرۃ الفاظ اور اسلوب بیان پر ایک طائرانہ نظر ڈالی جائے۔ ”دیوان چرخی“ میں جو اردو زبان استعمال کی گئی ہے، وہ غالباً اور چرخی کے زمانے کا اردو داں طبقہ سمجھتا ہو تو ہو، لیکن یہ زبان موجودہ دور کے عام قارئین کی گرفت سے باہر ہے۔ ڈکشنری کی مدد سے قلیل الفاظ کے لغوی معنی تو دریافت کیے جاسکتے ہیں، لیکن شاعر کے اصل معنوی عمق تک پہنچنا مشکل ہے۔ ذیل کی مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

(الف) کشور دل پہ مرے تاخت کیا لشکرِ عطش راوقی بل دے کہ توڑوں سرِ منحوس اللہ

(ب) ازل میں آفتاب حسن کا تیرے شعاع اللہ  
 فروغ اس کا صفِ قدسی میں دکھلایا عجب عالم  
 (ج) طبل و علم اُسی کی ہے قدرت سے آشکار  
 دکنے ہے چرخِ سینہ عالم پہ سارا دن  
 اور آسمان صنعتِ صانع پہ رات بھر  
 سب سے پہلے چرخی ردیف و قافیہ میں عربی یا فارسی لفظ لیتے ہیں اور اس کی مناسبت سے پوری غزل  
 مکمل کر دیتے ہیں۔ مثلاً اگر غزل کی ابتدا اس مطلع سے ہوتی ہے:

دیا باغِ جنات سے جب زمانے کو وفاق اللہ  
 ہو اخلدِ بریں ایسا زمرِ دگوں یہ طاق اللہ  
 تو غزل کے دیگر مصرعوں میں شاعر رواق، خلاق، وثاق، طباق، فواق، فراق، شواق، عراق، وراق،  
 شاق جیسے عربی الفاظ بطور قافیہ استعمال کرتا ہے۔ اس طرح پوری غزل عربی و فارسی کے ثقیل الفاظ  
 سے مملو نظر آتی ہے۔ اس قسم کی زبان کا استعمال بیسویں صدی کے پاکستانی شاعر عبدالعزیز خالد کے  
 سوا کسی اور کے یہاں راقم الحروف کو نظر نہیں آیا۔ عبدالعزیز خالد کے یہاں اسلامی تلمیحات کی  
 کثرت پائی جاتی ہے، جبکہ چرخی کے یہاں تلمیحات کا استعمال نسبتاً کم ہے۔ خالد کی شاعری ”دماغ  
 کی شاعری“ ہے، جبکہ چرخی کی شاعری ”دل کی شاعری“ ہے۔ اس لئے قاری کے دل کو فوراً متاثر  
 کر جاتی ہے۔

چرخی نے اپنے طور پر بہت سے فارسی الفاظ گڑھ لیے ہیں جن کا معیاری فارسی میں عموماً  
 استعمال نہیں ہوتا۔ مثلاً

- |                                   |   |                              |
|-----------------------------------|---|------------------------------|
| (۱) گردش کے بجائے گردندگی مثلاً   | ع | دیکھیں آکر چرخ کی گردندگی    |
| (۲) لرزش کے بجائے لرزندگی مثلاً   | ع | خوفِ رب سے آئے در لرزندگی    |
| (۳) دانش کی بجائے دانندگی، مثلاً  | ع | ہم سے بہتر تجھ کو ہے دانندگی |
| (۴) خواہش کے بجائے خواہندگی مثلاً | ع | اور ہوئے خاموش از خواہندگی   |
| (۵) بخشش کے بجائے بخشندگی مثلاً   | ع | بودی آدم پہ کر بخشندگی       |

حالانکہ ”دیوانِ چرخی“ میں چرخی کی اردو نہایت صاف ستھری ہے، پھر بھی کہیں کہیں اس میں قدامت



کے آثار بھی پائے جاتے ہیں۔ مثلاً ”لے“ کے بجائے ”لیوے“ جیسے  
ع لیوے دوزخ سے اٹھارے الغفور  
اور ”دے“ کے بجائے ”دے دے“ جیسے

ع دے دے پکارے الغفور

یا ع دیوے جنت اس کی چارے الغفور

یا ع پتلیوں میں گر نہ دیوے عارضی دلبر شعاع

ایک اور شعر میں ”دے گا“ کے بجائے ”دیوے گا“ استعمال ہوا ہے۔ مثلاً

عقبی میں بھی البتہ ایسے ہی تطف سے۔ دیوے گا عذابوں سے ہم سب کو چھڑا حافظ  
پرانی اردو میں ”جن پر“ کی جگہ ”جنہوں پر“ بھی مستعمل تھا۔ چرخی اس ترکیب کو اپناتے ہوئے  
فرماتے ہیں:

ع جڑے یا قوت و زرد ہیں جنہوں پر تعریف

چرخی کے کلام میں کہیں کہیں مقامی بولی جانے والی اردو کے اثرات بھی نظر آتے ہیں۔ مثلاً مزدور  
کے حق محنت کو مزدوری کہا جاتا ہے جو اڑیا زبان میں ”مجوری“ بن گیا ہے۔ اس کو مقامی اردو بولنے  
والوں نے ”مزوری“ کے طور پر اپنا لیا ہے۔ چرخی اس لفظ کو کس طرح اپنے شعر میں استعمال کرتے  
ہیں، ملاحظہ فرمائیے:

نیک کاروں کو مزدوری دیا نیکی کی پھر اپنے بخشش سے کیا حکم کہ بدکارا خلاص

پرانی اردو میں آج بھی اڑیسہ میں علاقائی طور پر ”ہمارا“ کے لئے ”ہمرا“ استعمال ہوتا ہے۔ اس لفظ کو  
چرخی نے اپنے شعر میں اس طرح اپنا لیا ہے:

جب حبیب خاص کو اپنے کیا ہمرا شفیق کب نہ بخشے خالق العظام رحمان الرحیم

چرخی کی لفظیات کا دائرہ بہت وسیع ہے چاہے وہ عربی و فارسی لفظیات ہوں یا ہندی لفظیات۔  
متوازی (Parallel) الفاظ اور ہم معنی الفاظ (Synonyms) کے استعمال سے چرخی اک  
ایسی فصاحت کرتے ہیں جس سے ان کا منفرد اسلوب مرتب ہوتا ہے اور جس کی وجہ سے ان کی ایک

امگ تھلگ شناخت قائم ہوتی ہے۔ ذیل کی مثالوں سے راقم الحروف کی یہ بات سمجھنے میں آپ کو آسانی ہوگی:

جسم و جاں ، تاب و توان ، ہوش و خرد سمع بصر  
سینہ و پشت و کمر ، پاؤں سے تا سر محتاج  
ملک و جن و بشر ، قطب و ولی اور اوتار  
غوث و صالح و صحابی و پیغمبر محتاج

☆☆

سانپ ، چیونٹی ، اونٹ ، ہاتھی ، آدمی ، انبات ارض  
سیپ و کوڑی ، سوسا اور مچھلی کچھم اور کھیر  
خلقت بڑی میں سب بندہ اسی کا دیکھ لو  
آفریدہ چرخی اندر آب دریا دیکھ لو

☆☆

نہایت محبت سے چلاؤں تجھ کو  
رحیم ، کریم ، حکیم ، قدیم  
خدا یا ، خدا یا ، خدا یا ، خدا یا  
حشیم ، عظیم ، نعیم ، خدا یا  
غنیاء ، مجا ، محسب ، خدا یا  
رفیق ، شفیق ، حبیب ، قریب  
عظیماً ، حمیداً ، مجیداً ، خدا یا  
سمیعاً ، علیم ، بصیراً ، نصیراً  
عزیزاً ، قدیراً ، کبیراً ، خدا یا

☆☆

بڈی اور گوشت غلط ، خون مع پوست غلط  
شکم و پشت و گلو و کمر و سینہ و ناف  
رودہ و معدہ و جملہ رگ و شریان غلط  
سر سے ہے پاؤں تک بودی انسان غلط  
دشت و پاؤ کف و انگشت و برو ، دوش و سر  
بال و بال غلط ناخن و دندان غلط  
چہرہ مہرہ ہے غلط اور غلط ریش و بروت  
منہ غلط ، آنکھ غلط ، ناک غلط ، کان غلط  
تخت و صندوق و ظروفات و لباس و زرو و گنج  
فرش و قالین و غیرہ جو ہے سامان غلط

☆☆

رزق و عمر و صحت و عیش و طرب ، آرام چین  
ہوش و عقل و بنیش و دانش کی یکجا ارتباط

ہر گھڑی، ہر پاس، ہر روز و شب و ہر ماہ و سال نام کا تیرے وظیفہ ہے بہ معمولات ربط

☆☆

صحت و نطق و حیات و تن و جان و صورت  
سمیع و بینش و آسائش و ہر امن و قرار  
جنش و قائمی و خواب و خور و بیداری  
فہم و وہم و خیال و ظن و ایتقان تفویض  
تبع و ذہن و ذکا، دیدہ عرفاں تفویض  
سیری و گرسنگی، سختی و آساں تفویض

☆☆

صدائے بلبل و طوطی و ہم کلاغ و کلنگ نوائے مرغ ہزارا خدا، خدا و خدا  
چرتی کا کلام پڑھتے ہی خولجہ میر درد جیسے صوفی شاعر کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ درد سے  
متعلق ہمارے نقادوں کا یہ خیال عام رہا ہے کہ وہ سراپا صوفی شاعر تھے، ان کی متصوفانہ شاعری قدر  
اول کی چیز ہے نیز تصوف کے میدان میں اب تک ان کا کوئی حریف پیدا نہ ہو سکا۔ حالانکہ میر و  
غالب کے یہاں بھی متصوفانہ رنگ کے نمائندہ اشعار ملتے ہیں، لیکن ان دونوں کی شاعری میں اور  
بھی کئی ابعاد موجود ہیں جن کی وجہ سے ان حضرات کو خالص صوفی شاعر کہا نہیں جاسکتا۔

کلام چرتی کا بیشتر حصہ حمد و ثنائے باری تعالیٰ پر مبنی ہے۔ غزلیہ اشعار نسبتاً کم ہیں، لیکن جو  
کچھ بھی ہیں وہ عشق مجازی سے ترفع (Sublimation) حاصل کر کے عشق حقیقی (یعنی عشق  
باری تعالیٰ) تک پہنچنے کا وسیلہ ہیں جیسا کہ ہمارے صوفیائے کرام کا طریقہ عمل رہا ہے۔

چاہے حمد ہو یا غزل، جہاں کہیں چرتی معشوق کا ذکر کرتے ہیں، اس سے وہ مراد ”رب“  
کو ہی لیتے ہیں۔ اس لئے فرماتے ہیں:

جس نے پیدا کیا یہ ارض و سما سب اللہ وہی معشوق ہے میرا وہی ہے رب اللہ

”ہمہ دوست“ کا فلسفہ تصوف ملاحظہ فرمائیے:

فرد مخلوق سے ہر قلت و کثرت کے بیچ نظر آتا ہے تراجلوہ وحدت ہر سو

”ہمہ از دست“ کا فلسفہ بھی ذیل کے شعر سے مترشح ہے:

بودی مخلوق سے پہچان لو تم حق کا بود ہستی ہر فرد سے اس کو ہویدا دیکھ لو

تصوف میں خالص عشق الہی کو ضروری سمجھا جاتا ہے۔ اسی وجہ سے حضرت رابعہ بصری نے ایک ہاتھ

میں آگ اور دوسرے ہاتھ میں پانی لے کر کہا تھا کہ آگ سے میں جنت کو جلا دوں گی اور پانی سے دوزخ کو بجھا دوں گی تاکہ لوگ جنت کے لالچ میں اور دوزخ کے ڈر سے عبادت نہ کریں، بلکہ خالص اللہ ہی کے واسطے عبادت کریں۔ اسی واقعہ سے متاثر ہو کر غالب نے کہا تھا:

طاعت میں تار ہے نہ سے و انگبیس کی لاگ دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو  
اسی طرح غالب کے ہم عصر اڑیسہ کے صوفی شاعر چرتخی نے کہا

حور سے کچھ نہیں مطلب نہ سروکار بہشت کیوں چلے شیفتہ تیرا سوئے گلزار بہشت  
یہ دیکھ کر مسرت آمیز حیرت ہوتی ہے کہ چرتخی کے کلام میں اپنے دور کے مروجہ معاصرانہ شعری رویہ کے برعکس کہیں کہیں علامت پسندی (Symbolism) کی چاشنی بھی پائی جاتی ہے۔ مثلاً  
صندلی رنگ صنم گھر میں تھا دو دن مہمان پھول گیندے کا وہ ہنس ہنس مجھے مارا دن رات  
ہلبل دل جو کیا یادِ ربخ گل صیاد باندھا پنجرے پہ مرے ہار ہزار دن رات  
پوری چیز شاعر کی نفسیاتی کیفیت کا علامتی اظہار یہ ہے جس کا تعلق براہِ راست صوفیانہ تجربے سے ہے۔ اسی غزل کے بعد والے تین شعروں میں چرتخی اپنے مافی الضمیر کی وضاحت ان الفاظ میں کرتے ہیں:

صندلی رنگ صنم سے بت نوری ہے مراد گھر سے مقصود ہے دنیا کا گذار دن رات  
اور تنکا مجھے ہر حال میں بالطف و رحم مارنا پھول کا خوش رکھنا دلآرا دن رات  
ہلبل دل سے ربخ گل سے ہے مشتاقی یار چرتخی ہر چیز سے بہلانا ہمارا دن رات  
چرتخی کی بعض غزلیہ اور حمدیہ تخلیقات میں ایسا تسلسل برقرار رہتا ہے کہ ان پر نظم ہونے کا گمان گذرتا ہے۔ خالص وارداتِ قلبی کے اظہار پر مبنی ان کی شانِ تغزل کی چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:  
سامنے رخ کے نہ ہو مگر ربخ دلدار افسوس روشنی دن کی ہے ہم رنگ شب تار افسوس  
ملاحظہ ہو غالب کا فارسی شعر:

نو میدی ما گردشِ ایام نہ دارد روزے کہ یہ شد سحر و شام نہ دارد



دکھلائے کیا چمن تجھے اپنی بہار داغ  
گل کھارہا ہوں بھر میں یک گل بدن کے میں  
زخم دروں کے درد سے روتا ہوں جس گھڑی  
یک لالہ رخ کے عشق کی ہے دل یہ چار داغ  
سر سے ہے پاؤں تک مرے روشن ہزار داغ  
سارے بدن کے ہنتے ہیں یہ بے شمار داغ

☆☆

شیفتہ تیرا نہ کیوں زمرہ ذی جاں بن جائے  
شرمگین روئے زلیخا سے ہو جب چرخ یہ چاند  
مژدہ بینش انوار تجلی جو سنائے  
تریت سے تری یہ خاک جب انساں بن جائے  
رہک خورشید نہ کیوں تیر کنتاں بن جائے  
سارے اندھے کا بدن دیدہ نگراں بن جائے

☆☆

کون دلبر کے ہوئے چاہ میں ایسے بد حال  
نہ رہے جامہ و دستار کے پرزے باقی  
عشق میں کس کے سدا زارو پریشان رہے  
ہاتھ میں اپنے نہ یک تار گریبان رہے

☆☆

ہے زیادہ کوئی کب رنج و محن میں تجھ سے  
عالم علوی سے رخ کرتے ہی سفلی کی طرف  
بڑھ کے ہے کون دلا شیفتہ پن میں تجھ سے  
نچھٹ گیا وہ صنم یک چشم زدن میں تجھ سے

☆☆

خوں زلاتا ہے مجھے غنچہ بستیاں کا ہے  
قیس پہنچے نہ اگر سن کے صدائے گلباگ  
دیکھنے کا ترے مشتاق نہیں گر چہ تھی  
داغ دیتا ہے بدل نو گل خنداں کا ہے  
سارباں ناقہ لیلیٰ ہے ہدی خواں کا ہے  
زارو گریاں ہے بدر و دل ناداں کا ہے

غرض کہ متقدمین سے لے کر اب تک شیخ امین اللہ چرتی اردو کے واحد صاحب طرز شاعر  
ہیں جنہیں خواجہ میر درد کا حریف یا ہم پلہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ چونکہ آج سے تقریباً سو سال قبل (یعنی  
۱۹۰ء میں) دیوان چرتی کلکتہ کے ایک پریس میں چھپا تھا اور اردو کے معتبر نقادوں کی نظروں سے  
نہیں گذرا اس لئے ہمارے نقادوں نے چرتی پر خاطر خواہ توجہ نہیں دی اور تاریخ ادب میں انہیں وہ  
مقام نہیں ملا جس کے وہ مستحق تھے۔ امید ہے کہ ”دیوان چرتی“ کا یہ نیا ایڈیشن ہمارے نقادوں کی  
توجہ اپنی طرف ضرور مائل کرے گا نیز تاریخ ادب اردو کے مورخین اپنی تصنیفات و تالیفات میں

موصوف کا ذکر کرتے ہوئے صوبہ اڑیسہ میں اردو تہذیب کی عظیم ادبی روایت کا اعتراف ضرور کریں گے۔

## اُردو اور اُڑیا کا افسانوی ادب ترقی پسندی کے تناظر میں (ڈاکٹر شیخ مبین اللہ)

ڈاکٹر شیخ مبین اللہ اردو اور اُڑیا دونوں زبانوں کے تخلیق فنکار (یعنی افسانہ نگار) ہیں۔ موصوف کو اُردو اور اُڑیا دونوں زبانوں پر یکساں قدرت حاصل ہے۔ یوں تو وہ اڑیسہ کے مختلف کالجوں میں اُردو کے درس و تدریس کے فرائض انجام دیتے رہے اور گیارہ سال ہوئے اُردو کے ریڈر کی حیثیت سے اپنی سرکاری ملازمت سے سبکدوش ہو چکے ہیں لیکن ان کا بڑا قومی اور ادبی کارنامہ یہ ہے کہ وہ زندگی بھر اُردو کے جواہر پاروں کو اُڑیا میں اور اُڑیا کے نواہر کو اُردو میں منتقل کرتے رہے ہیں۔ سید مظفر حسین برنی کی مشہور کتاب ”محبت وطن اقبال“ کو اُڑیا میں ”دلش پریمی اقبال“ کے نام سے ترجمہ کیا جسے اڑیسہ اُردو اکاڈمی، بھونیشور نے کتابی شکل میں شائع کیا ہے۔ اس طرح ان کے ذریعے انجام دیے گئے اُڑیا کے متعدد طبع زاد ترجمہ شدہ افسانے تحریک، شاعر، آج کل، شب خون، الفاظ، زبان و ادب، ادب نکہار جیسے مقتدر ادبی رسائل کی زینت بن چکے ہیں۔ اب ڈاکٹر موصوف نے اردو اور اُڑیا کے ترقی پسند افسانوی ادب کا بین اللسانی تنقیدی تجزیہ پیش کر کے تقابلی ادبیات کی جانب ایک نیا اور مستحسن قدم اٹھایا ہے۔

دراصل تقابلی ادبیات (Comparative Literature) اور ترجمہ نگاری کا فن (Art of Translation) تنقید کے دو ایسے شعبے ہیں جن پر گزشتہ بیس پچیس سالوں میں بین الاقوامی سطح پر بڑے وسیع پیمانوں پر کام ہو رہا ہے۔ اس قسم کے کام کے لئے مصنف کا صرف دو زبانوں سے واقف ہونا کافی نہیں بلکہ ان دونوں زبانوں کی ثقافتی، تہذیبی، ادبی و لسانی روایات سے کما حقہ واقفیت حاصل کر کے ان کی روح تک اترنے کی صلاحیت کا ہونا بھی ضروری ہے۔ یہ بات محنت و مشقت، مشق و مزاوت، بے پناہ لگن اور ذوق کثرت مطالعہ کے بغیر ممکن نہیں۔ شاعری کے مقابلے میں فکشن (ناول اور افسانہ نگاری دونوں) کا مطالعہ کتنا زیادہ وقت طلب ہے یہ بات کسی

سے ڈھکی چھپی نہیں۔ علاوہ ازیں ان اصنافِ سخن پر پہلے سے کیا کیا تحقیقی اور تنقیدی کارنامے انجام دئے گئے ہیں ان کا بھی باریک بینی اور ژرف نگاہی سے مطالعہ کرنا بہت ضروری ہوتا ہے۔ ان تمام مراحل سے گزرنے کے بعد تقابلی ادبیات پر کام کرنے والے نقاد کے حق میں دونوں ادب کے مختلف رجحانات میں مشابہت یا عدم مشابہت کی دریافت ممکن ہو سکتی ہے۔ تقابلی ادبیات کے لئے موضوع کا انتخاب شخصی سطح پر بھی ہو سکتا ہے اور اجتماعی سطح پر بھی۔

(i) شخصی سطح پر اس طرح کہ دو مختلف زبانوں کے دو اہم ادیبوں کی تصنیفات کو لے کر ان کا تجزیاتی مطالعہ کیا جائے اور ان دونوں کے موضوعات، اسالیب اور زاویہ ہائے نظر میں مشابہت یا عدم مشابہت کا پہلو ڈھونڈ نکالا جائے۔ (ii) اجتماعی سطح پر اس طرح کہ دو مختلف زبانوں کے ہم عصر رجحانات کے درمیان متوازی یا غیر متوازی لہروں کی دریافت کی جائے تاکہ اس کا اندازہ ہو سکے کہ ایک ہی زمانے میں سانس لینے والے دو الگ الگ زبانوں کے مختلف فن کاروں کا سماجی، سیاسی اور نفسیاتی سطح پر اس ردِ عمل کا کتنا متنوع اور رنگارنگ اظہار ہوا ہے۔ ڈاکٹر شیخ مبین اللہ کی زیر نظر تصنیف کا تعلق مذکورہ دوسری نوعیت سے ہے۔

اس تصنیف کی اہمیت یہ ہے کہ یہ ہندوستان کی دو بڑی علاقائی زبانوں کے ہم عصر ادبی رجحانات کی نشاندہی کرتی ہے۔ اس قسم کے کاموں سے امید ہے کہ قومی یکجہتی اور جذباتی ہم آہنگی کو فروغ حاصل ہوگا۔ یہ اس وقت ملک کی بڑی ضرورت بھی ہے۔

ڈاکٹر شیخ مبین اللہ کے اخذ کردہ بہت سے نتائج نہایت چونکا دینے والے ہیں۔ مثلاً انہوں نے ثابت کیا ہے کہ اردو کی پہلی ترقی پسند مصنفین کی کل ہند کانفرنس (منعقدہ لکھنؤ ۱۹۳۶ء) سے قبل اڑیا میں اسی طرح کے اغراض و مقاصد لئے ہوئے ایک اور انجمن کی ۱۹۳۵ء میں داغ بیل ڈالی گئی تھی۔ انہوں نے یہ بھی بتایا ہے کہ جہاں قرۃ العین حیدر کا ناول ”آگ کا دریا“ ہندوستانی تاریخ کے ڈھائی ہزار سال کو محیط ہے، وہیں کانہو چرن مہانتی کا ناول ”شربری“ ماقبل تاریخ دور کے بیس ہزار سال کے پلاٹ پر پھیلا ہوا ہے۔ یہ الفاظ دیگر ”شربری“ کا پلاٹ جہاں ختم ہوتا ہے ”آگ کا دریا“ کا پلاٹ وہیں سے شروع ہوتا ہے۔ ڈاکٹر موصوف نے ان دونوں میں سے ایک کو دوسرے کا مکملہ قرار دیتے ہوئے یہ باور کراتے کی کوشش کی ہے کہ اگر ان دونوں ناولوں کو یکجا کر کے ایک



ناول بنادیا جائے جس کا پہلا باب ”شربری“ ہو اور دوسرا باب ”آگ کا دریا“ تو یہ نیا ناول حیات انسانی اور اس کے ارتقاء کی مکمل داستان بن جائے گا۔ یہاں مصنف نے دونوں ناولوں میں شعور کی رو کی ٹلنک اور فلسفہ ستارخ کا سراغ لگایا ہے۔ اسی طرح شعور کی رو اور داخلی خود کلامی پر سجاد ظہیر کے ناول ”لندن کی ایک رات“ کے ساتھ نیا نند مہاپاتر کے ناول ”جی انسا منیشہ“ اور شوکت صدیقی کے وجودیت پسند ناول ”خدا کی بستی“ کے ساتھ گوپی ناتھ مہانتی کے وجودیت پسند ناول ”وانہ پانی“ (آب و دانہ) کا تقابلی مطالعہ پیش کر کے مصنف نے بڑے دلچسپ نتائج اخذ کئے ہیں۔ فاضل مصنف نے ناولوں کی طرح اردو اور اُڑیا کے مشہور ترقی پسند افسانوں کا بھی تنقیدی تجزیہ پیش کیا ہے۔ موصوف کا کہنا ہے کہ ۱۹۶۰ء کے بعد اردو اور اُڑیا دونوں زبانوں کے ناولوں اور افسانوں میں خونیہ لے اور کرب تنہائی کے پہلو بہ پہلو روحانیت، وجودیت پسندی اور مارکسزم کا حسین و جمیل امتزاج پایا جاتا ہے۔ حالانکہ ۱۹۶۰ء کے بعد سے اب تک اردو اور اُڑیا کے فکشن میں گونا گوں تجربات انجام دئے جاتے رہے ہیں، لیکن اب بھی ترقی پسند رجحان موج تہہ نشین کی طرح تخلیقی فنکاروں کے تحت الشعور اور لاشعور میں کارفرما نظر آتا ہے۔

دو مختلف زبانوں کے ادب پاروں کا عمیق مطالعہ اور ان کی ثقافتی، تہذیبی اور لسانی گہرائیوں کی روح تک اترنا کوئی آسان کام نہیں۔ اس بیچ مداں کی تھیوری یہ ہے کہ ہر ہندوستانی ذو لسانی (Bi-lingual) ہوا کرتا ہے۔ اس کی ایک زبان یا بولی تو وہ ہوتی ہے جو اپنے گھر کے ماحول سے سیکھتا ہے اور دوسری زبان یا بولی وہ ہوتی ہے جو گھر سے باہر اپنے ارد گرد کے لوگوں سے رابطہ کے لئے استعمال کرتا ہے۔ اس کی یہ دوسری زبان بھی اس کے اوڑھنے بچھونے کی زبان ہوتی ہے جس کی اہمیت اس کی اپنی مادری زبان سے کسی درجہ کم نہیں۔ اگر یہ دونوں زبانیں ہندوستان کی دو بڑی علاقائی زبانیں ہوں تو مندرجہ بالا نوعیت کا کام آسان ہو جاتا ہے۔ مثلاً ڈاکٹر شیخ مسین اللہ کی مادری زبان اردو ہے، جب کہ ان کے اوڑھنے بچھونے کی زبان (ماتروی زبان) اُڑیا ہے۔ اس لئے موصوف ان دونوں کی روح تک اتر کر تقابلی ادبیات کے اس پل صراط پر بخیر و خوبی گزر سکے۔ اب اس مسئلے پر غور کیجیے کہ کیا تمل ناڈو میں بیٹھ کر کوئی اردو کا ادیب تمل اور کشمیری زبان کی تقابلی ادبیات پر کوئی کارنامہ انجام دے سکے گا؟ یا اگر کسی نے کبھی یہ بیڑا اٹھانے کی کوشش بھی کی تو کیا وہ تمل اور



کشمیری دونوں زبانوں کے ساتھ یکساں طور پر انصاف کر سکے گا؟ ہرگز نہیں۔ تمام ہندوستانی زبانوں میں صرف ہندی اور اردو یہ دونوں ”ہندوستان گیر“ زبانیں ایسی ہیں جن میں اس قسم کے کارنامے بہ حسن و خوبی انجام دیے جاسکتے ہیں۔ ہندوستان کے ہر صوبے میں زبانِ اردو اور اس صوبے کی علاقائی زبان، دونوں پر یکساں قدرت و مہارت رکھنے والے لوگ موجود ہیں۔ یہ لوگ بڑی کامیابی کے ساتھ بین اللسانی تقابلی مطالعہ پر تحقیقی و تنقیدی کارنامے سرانجام دے سکتے ہیں۔ ڈاکٹر شیخ مبین اللہ نے اردو میں اس کارِ نیک کا آغاز کر دیا ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ اس روایت کو دوسرے علاقوں کے اردو قلم کار آگے بڑھائیں اور اپنے آپ کو محض فکشن نگاری تک محدود نہ کر کے دوسرے اصنافِ ادب مثلاً شاعری، ڈرامہ نگاری، خودنوشت سوانح عمری اور مکاتیب نگاری کی طرف بھی توجہ مرکوز کر کے تقابلی ادبیات کا دائرہ وسیع سے وسیع تر بنانے کی کوشش کریں۔

امید قوی ہے کہ ڈاکٹر شیخ مبین اللہ کی اس کوشش سے اردو میں بین اللسانی مطالعہ ایسی نئی فکری جہتوں سے روشناس ہوگا جس کا دائرہ عمل ان شاء اللہ مستقبل میں مسلسل پھیلتا ہی جائے گا۔ اس طرح زیر نظر تصنیف کو اردو میں تقابلی ادبیات کا ایک نیا اور منفرد باب قرار دیا جائے گا، اس میں شک و شبہ کی کوئی گنجائش نہیں۔

## شایگاں

(طلحہ رضوی برق)

اگر ہم تسلیم کر لیں کہ دلی اور لکھنؤ کے بعد عظیم آباد بھی اردو شاعری کا ایک اہم دبستان تھا، جس کی بنیاد شاد عظیم آباد نے ڈالی تھی اور جس کی روایت کو موجودہ صدی میں جمیل مظہری، اختر قادری اور اجتہی رضوی جیسے شعراء نے آگے بڑھایا تو مجھے یہ کہنے میں تاثر نہ ہوگا کہ پروفیسر طلحہ رضوی برق اسی سلسلے کی آخری کڑی ہیں۔ آخری کڑی اس لئے کہہ رہا ہوں کہ اب نہ وہ اردو کے مراکز رہے نہ وہ اردو کے اساتذہ۔ برق صاحب کے دیگر معاصرین جدیدیت کی طرف مائل ہیں، جس کا ظاہر ہے، دبستانِ عظیم آباد سے کوئی رشتہ نہیں۔ اس لئے موصوف اپنے ہم عصروں میں واحد شاعر نظر آتے ہیں جو عظیم آباد کی عظیم روایت کو اب بھی سینے سے چمٹائے ہوئے ادبی منازل طے کر رہے ہیں۔ ان کے کلام میں وہی پاکیزگی و طہارت، وارداتِ قلبی کی وہی پر خلوص عکاسی نیز حیات و کائنات کے

رشتوں کو سمجھنے کی وہی سنجیدہ کوشش پائی جاتی ہے جو دبستانِ عظیم آباد کا خاصہ ہے۔

طلحہ رضوی برق کی شاعری میں جو چیز مجھے سب سے زیادہ متاثر کرتی ہے، وہ ان کی خوینہ ہے۔ یہ مخصوص نئے زندگی کے تمام درد و کرب و اضطراب کو ایک مرکز پر سمیٹ لاتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ انہوں نے زندگی کے کسی نہ کسی موڑ پر ضرور چوٹ کھائی ہے۔ لیکن ان کی شاعری میں اس چوٹ کا کہیں براہِ راست ذکر نہیں ملتا۔ اس کا سبب غالباً یہ ہے کہ وہ ”رمز و ایما“ کی مدد سے ”حدیثِ خلوتیاں“ بیان کرنے کا طریقہ جانتے ہیں۔ خوینہ نے پر مٹی ان کے چند ایسے اشعار درج ذیل کر رہا ہوں جو رفتہ رفتہ ہمارے دل کی گہرائیوں میں تو اترتے چلے جاتے ہیں، لیکن ہمیں اس کا اندازہ نہیں ہوتا کہ شاعر کو کسی قسم کا غم نصیب ہے، یعنی یہ غم روزگار ہے یا غم جاناں، غم ذات ہے یا غم دیگران (یا پھر ان سب کا حسین و جمیل امتزاج)۔ پس غم ہی غم کا سمندر ہے جو ٹھاٹھیں مارتا ہوا نظر آتا ہے۔ ملاحظہ ہو:-

موت جینے کی سزا ہے تو یہ ارشادِ بجا      زیست کس جرم کی پاداش ہے کیا کہئے گا  
لگا کے درد کے پیوند اوڑھتے رہیے      بنی ہے زندگی آج اک عذاب کی چادر  
پھر کوئی آبلہ پا جانبِ صحرا نہ گیا      نخلِ شاداب جنوں سوکھ گیا میرے بعد  
تشنہ کامی پر مری خود غم ہوئی ساقی کی آنکھ

دیر تک روتا رہا ایک ایک پیاناہ مجھے

غرض کہ میں کہوں تک اشعار کا نمونہ پیش کروں؟ میں سمجھتا ہوں کہ جس طرح حافظ کے فارسی کلام سے فل نکالی جاتی ہے، اُسی طرح برق کا شعری مجموعہ ”شایگان“ کا کوئی بھی ورق کھول کر آپ آنکھ بند کر کے کسی بھی شعر پر انگلی رکھ دیجئے تو اس شعر سے صحیفہ غم کی تفسیر نکل آئے گی۔ البتہ اس سے قبل آنسوؤں کے زمزم میں وضو کرنا شرط ہے۔

فطرت کے ساتھ شاعری کا ازلی اور ابدی رشتہ ہے، ہو بہو اُسی طرح جس طرح موسیقی کے ساتھ شاعری کا چولی دامن کا رشتہ۔ جدید شاعری کے دور میں یہ دونوں طرح کے رشتے مجروح ہوئے ہیں۔ اب نہ کوئی جدید شاعر ”گل کا کتنا ثبات ہے“ پوچھتا ہے، نہ اس کے جواب میں ”کلی تبسم کرتی ہے“۔ ہماری تصنع زدہ شہری زندگی کا یہ المیہ ہے کہ ہم صبحِ پرندوں کی مترنم آوازوں

سے بیدار نہیں ہوتے یا افقِ خاور سے ابھرتے ہوئے سورج سے ہماری شناسائی نہیں ہوتی، بلکہ ہم اخبار کے ہاکر کو خوب جانتے ہیں جو روزانہ صبح آکر ہمیں غیند سے جگاتا ہے۔ اس المیہ کے باوجود ہمارے ملک کی بیشتر آبادی دیہی علاقوں میں رہتی ہے اور اس آبادی کا فطرت سے تعلق اب بھی برقرار ہے۔ دیہات پس ماندہ یا ترقی پذیر ملکوں میں نہیں ہیں بلکہ ترقی یافتہ ملکوں میں بھی موجود ہیں۔ کیا ان دیہی علاقوں میں بسنے والے کروڑوں انسانوں کی زندگی سے شاعری کا کوئی رشتہ نہیں؟ جدید شعراء ان سادہ لوح انسانوں سے جس قدر بھی رشتہ منقطع کر لیں، لیکن کم از کم ان لوگوں کی خاطر ہی فطرت سے شاعری کا رشتہ ہر دور میں قائم رہے گا۔

فطرت کی بات چلی ہے تو میں اتنا عرض کر دوں کہ زندگی کی طرح موت بھی ایک فطری شے ہے۔ موت کا اذیت ناک تھوڑا سا زمانہ قدیم سے لے کر اب تک انسان کے سینے میں کانٹے کی طرح چبھتا رہا ہے۔ لیکن اس بابت ہمارے کلاسیکل اور جدید شاعروں کے رویہ میں تھوڑا سا فرق ہے۔ ایک دفعہ ڈاکٹر شکیل الرحمن مجھے اپنے سفرِ روس کا ایک واقعہ بیان کر رہے تھے (جس سے اس مسئلہ پر شاید کچھ روشنی پڑ سکے) وہ بتا رہے تھے کہ کمیونزم کی نظریاتی عصبیت کے باوجود روس میں جدید شاعری چوری چھپے پنپ رہی ہے۔ وہاں کے ایک جدید شاعر نے شکیل الرحمن صاحب سے پوچھا کہ ”جدید حسیت کیا ہے؟“ اس سوال کا جواب ایک چھوٹے سے جملے میں دیجئے۔ پھر اس شاعر نے خود ہی بتایا کہ ”It is the fear of death“۔ بارت تو بظاہر بہت سچی معلوم ہوتی ہے اور دل کو لگتی بھی ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ موت کا ذکر کس دور کے انسان کو نہیں تھا؟ یہ ڈرتھا، ہے اور رہے گا۔ فرق صرف اتنا ہے کہ کلاسیکل شاعری کے دور میں یہ ڈر انفرادی سطح پر تھا اور جدید شاعری کے دور میں یہ ڈر اجتماعی سطح پر ہے۔ اس لئے جدید حسیت کو ”اجتماعی موت کے ڈر“ سے وابستہ کرنا زیادہ مناسب ہوگا۔ موت ایک ٹھوس اور ناقابلِ تردید حقیقت ہونے کے باوصف ہر دور میں انسان موت سے صرف نظر کرتا رہا ہے۔ وہ اپنے دوست، احباب، عزیز واقارب کی ابدی جدائی کو جدائی تسلیم کرنے کو تیار نہیں۔ مرنے کے بعد اپنے آپ کو زندہ رکھنے کے لئے کبھی وہ علم و ہنر کے میدان میں نقوشِ جاوداں چھوڑنے کی کوشش کرتا ہے تو کبھی فنونِ لطیفہ کے میدان میں (حالانکہ اسے اس کا احساس ہے کہ یہ نقوش بھی نقوشِ جاوداں نہیں ہیں)۔ جب انسان میں موت سے



آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ نہیں رہتا تو وہ دل کو سمجھانے کی خاطر فلسفہ طرازی پر اتر آتا ہے۔ کبھی وہ موت کو ماندگی کا وقفہ تصور کرتے ہوئے کچھ دیر تک دم لیکر آگے چلنے کی آرزو رکھتا ہے تو کبھی کہتا ہے کہ

لوگ مرتے ہیں مگر ہرگز فنا ہوتے نہیں

کبھی وہ فلسفہ تناخ کا سہارا لیتا ہے تو کبھی موت کو محض نقل مکانی تصور کرتے ہوئے کہتا ہے کہ جس طرح دنیا کی رنگینیوں میں کھو کر بچہ کبھی رحم مادری میں جانا نہیں چاہے گا، اسی طرح اسے عاقبت کی دل فریبیوں کا اندازہ ہو جائے تو پھر اس دنیا میں لوٹ آنا پسند نہیں کرے گا۔ کہنے کی غرض یہ ہے کہ عہد حاضر میں بھی موت وہی ہے اور موت سے متعلق انسان کا ردِ عمل بھی وہی ہے، یہ اور بات ہے کہ دورِ حاضر میں انفرادی اور اجتماعی موت کے نئے نئے طریقے نکل آئے ہیں۔ طلحہ رضوی کے یہاں موت کا جو تصور ملتا ہے، وہ فلسفیانہ تصور ہے۔ موصوف فطری عناصر کو شاعرانہ علامت کی حیثیت سے قبول کرتے ہیں اور ان کی مدد سے زندگی کی بے ثباتی کا تصور کھینچ دیتے ہیں۔ اس اعتبار سے ان کا رویہ میر کے رویہ سے قریب تر ہے۔ اس کے باوجود میں کہوں گا کہ چونکہ ہماری صدی میں موت سے متعلق انسان کے جبلی ردِ عمل میں بنیادی طور پر کوئی فرق نہیں آیا، اس لئے دورِ جدید میں بھی ان کے اس قسم کے اشعار کی قدر و قیمت کم نہیں ہوتی۔

بہار میں کوئی غنچہ جو کھل کے پھول ہوا      کچھ اور عاقبت اندیش دل طول ہوا

☆

ستارے جھانکتے ہیں شام کی فسیلوں سے      نہ جانے آخر شب ان کا حال کیا ہوگا

☆

آیا خیالِ جامہ ہستی کہ دفعۃً      غنچہ ہنسا، گلوں کی قبا چاک ہوگئی

☆☆☆

سراٹھاتا تھا مگر ٹھہرے نہ بیش از یک نفس      جرمِ خود بینی پہ گویا بلبلے شرمندہ ہیں

فصلِ گل تازگی زخموں سے مرے لیتی تھی      خشک ہو ہو کے گرے برگِ حنا میرے بعد

سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس قسم کے اشعار میں جس طرح وارداتِ قلبی کا انعکاس ہوا



ہے اور درد و غم کا عنصر جس طرح ایک مرکز پر سمٹ آیا ہے، وہ ان اشعار کو دوامی قدروں کا حامل بناتا ہے۔

فطری عناصر کے توسط سے زندگی کی بے ثباتی کی عکاسی ٹیکسپیر اور کالی داس سے لیکر میر، غالب اور اقبال تک ہر بڑے شاعر میں پائی جاتی ہے۔ طلحہ رضوی برق کے مندرجہ بالا اشعار کو اسی عظیم روایت کا ایک تسلسل سمجھتا ہوں۔ ان کے یہاں فطرت کے ساتھ لگاؤ محض استعارہ کی حد تک ہے۔ وہ اپنی ذات کے اندر اس طرح فطرت کی انگڑائیاں محسوس کرنے لگتے ہیں کہ انہیں نہال درد کی شاخوں میں پھول کھلا ہوا محسوس ہوتا ہے اور خیال یار بھی انہیں فصل گل جیسا لگتا ہے۔ جب ان کے دل میں زخموں کے گلاب کھلنے لگتے ہیں تو ان کی پلکوں پر نہ جانے کتنے ستارے جگمگانے لگتے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:-

نہال درد کی شاخوں پہ پھول کھلنے لگا      خیال یار بھی فصل گلاب ہے گویا



دل عجب شاخ ہے اے برق نہال غم کی      پھول ہر فصل میں کھلتے رہے لالوں کی طرح



اب بھی شاداب ہیں دل میں تری یادوں کے گلاب      لذت درد نے ان زخموں کو بھرنے نہ دیا



برق خوں رونے پہ بھی کم نہ ہوئی تیرہ شعی      کون سا نجم سحر دیدہ ترنے نہ دیا

طلحہ رضوی برق کی حزنِیہ لے کے بعد جو چیز مجھے سب سے زیادہ پسند ہے، وہ ہے ان کی شاعری میں فلسفیانہ اور متصوفانہ رنگ و آہنگ کا امتزاج، جس سے شاعر کا مفکرانہ لب و لہجہ واضح ہوتا ہے۔ برق خود خانقاہی آدمی ہیں۔ ان کی شاعری کا متصوفانہ آہنگ غالباً تصوف سے ان کی اسی عملی وابستگی کا نتیجہ ہے۔ ان کے مفکرانہ لب و لہجہ کی چند مثالیں درج ذیل کر رہا ہوں:-

کیا ہے، کہاں سے ہے اور کیا ہوگا بالآخر اس کا وجود

مل کے سمندر سے وہ کہے گا بولا، اک قطرہ پانی



یقین شیعہ دل میں اتار لایا اسے گمان رہ گیا صدیوں کا فاصلہ بن کے

☆

قطرہ مجھے آمادہ طوفاں نظر آیا ذرہ ہے کہ خورشید درخشاں نظر آیا

☆

مری حکایت ہستی مرا یہ قصہ شوق ہے ماجرائے جنوں داستانِ حدت و قدم

☆

دراصل حدوث و قدم کا مسئلہ اسلامی تصوف کا ایک ایسا بنیادی مسئلہ ہے جو ”دویت واد“ یعنی شکتی اور پورش کی مہویت کی یکسر نفی کرتا ہے۔ موخر الذکر شعر میں شاعر نے اسی نظریاتی اختلاف کو فنی گرفت میں لانے کی کوشش کی ہے۔

مجھے اس بات پر خوشی ہے کہ برقِ جدید نہیں ہیں، بلکہ روایت سے وابستگی کی وجہ سے جدید شاعر کی بھیڑ سے ہٹ کر وہ اپنی الگ شناخت رکھتے ہیں۔ پھر بھی اس عہد میں سانس لینے والا ایک با شعور اور حساس شاعر کہاں تک عصری حیثیت سے نظر بچا کر گزر سکے گا؟ طلحہ رضوی کے ذیل کے اشعار سے بہتر طریقے پر جدید حیثیت کا اظہار اور کیا ہو سکتا ہے؟

رہ حیات پہ انبوہ کس میرساں ہے کہے غرض کہ تمہیں ہٹ کے راستہ دے گا  
لہو کے شعلے لپکتے ہیں جسم کے اندر غموں کا ضبط عناصر کو ہی جلا دے گا

☆

چل کے ویران رہگزر تنہا کاٹ دی عمر مختصر تنہا  
بھولی یادوں کے سائبان تلے تارے گنتا ہوں رات پھر تنہا

☆

صاحبِ نظر بھی ہونا عجب سانحہ ہوا جو نقش آیا سامنے دیکھا مٹا ہوا

☆

ہر طرف کٹ رہی ہے یوں گویا اک کھڑی فصلِ نسلِ آدم ہے  
جہاں تک اسلوب کا تعلق ہے، طلحہ رضوی برق کی شخصیت دو حصوں میں بٹی ہوئی معلوم

ہوتی ہے۔ ایک کا تعلق فصیح اور عام فہم زبان سے ہے اور دوسرے کا تعلق بلیغ اور عربی و فارسی آمیز مشکل زبان سے۔ ان کے یہاں اول الذکر اسلوب نسبتاً زیادہ موثر اور دلکش ہوتا ہے، کیوں کہ انہیں وہ کاٹ ہوتی ہے جو اس دور کے بہت کم شعراء کو نصیب ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:-  
ہاں خوشی مجھ سے بھی اک بار ملی تھی شاید آپ سے ہو جو ملاقات ، دعا کہئے گا



شب غم تری یاد کیا لے گئی      اک احساس جینے کا تھالے گئی  
خفا موت سے زندگی سے غمیں      قضاء آکے آخر منالے گئی



جل رہا ہے لہو کا ہر قطرہ      پھر بھی روشن کوئی دیا نہ ہوا



یوں یاد تری دل کو چھوتی ہوئی گزری ہے      جیسے کبھی غربت میں یاد آئے وطن اپنا  
ان کی عربی و فارسی آمیز زبان کی مثالیں ملاحظہ فرمائیے جو عبدالعزیز خالد کے اسلوب کی یاد تازہ کر دیتی ہیں:-

متاع جرأت دل وقف یک نگاہ کرم      وجود بے سرو ساماں رہن ملک عدم



بڑھی جو تشنہ لبی، ضامن حیات ہوا      حدنگ جرملمہ وقت ، ولولہ بن کے

سرِ معانی رہن وصالِ حروف ہے      خورشید کا سیاہی شب میں وقوف ہے  
گہنا چکا ہے کب سے مری شخصیت کا چاند      اے دوستو، یہ وقتِ صلوة الکسوف ہے  
ساقی اس آگینہ نازک کی خیر ہو      صہبائے تند و جرِ شکستِ ظروف ہے  
صوفی صاف قلب کی نسبت کا پاس ہو      کہنے کو برق آپ کا ملبوس صوف ہے

طلحہ رضوی برق کے بعض اشعار ایسے ہیں جن میں چونکا دینے والے عجیب و غریب

تشبیہات و استعارات پائے جاتے ہیں جنہیں ان سے قبل غالباً کسی اور نے نہیں باندھا۔ مثلاً:-

ایک توہم سو اندیشے، عشق میں ناکامی کا سبب  
ان کی گلی تک جب بھی پہنچا، نئی رستہ کاٹ گئی

ہم اپنے سینے میں رکھتے ہیں حسرت و ارماں      کبوترانِ حرم کی طرح بسائے ہوئے

☆

دل بن گیا ہے گویا فلسطینِ آرزو      زنداں میں قیدیوں کو ملے کوئی در کہاں؟

☆

نوح جہیں سے مٹ نہ سکا ایک حرف بھی      لکھا ہے لکھنے والے نے کتنا دبا کے ہاتھ

☆

برق کی ایک غزل ہے جس کا آغاز یوں ہوتا ہے:-

”نگاہِ عشق اٹھ گئی، جدھر جدھر جہاں جہاں“

اس غزل میں ٹلنک کا یہ نیا تجربہ انجام دیا گیا ہے کہ ہر شعر کے مصرعِ ثانی میں صنعتِ ذو

تفہیم کے ساتھ ساتھ ہر قافیہ کی دو دوسری تکرار بھی ہوئی ہے۔ مثلاً:-

(۱) بھٹکتی جائے یہ نظر، کدھر کدھر کہاں کہاں

(۲) مرا وجود ضوِ فشاں، سحر سحر ازاں ازاں

(۳) میں بام و درمکانِ مکاں، اثر اثر، زماں زماں

(۴) جگر جگر تپاں تپاں، نظر نظر دھواں دھواں

(۵) وہ ابرو و مژہ بہم تہر تہر سناں سناں

(۶) فساں حیات بھی خبر خبر گماں گماں

علیٰ بنڈا القیاس

طلحہ رضوی برق کا یہ شعر پڑھ کر

ہے خیرہ چشمِ عقل و دل جدھر ہے اور جہاں تک ہے

یہ کس کے حسن کا جلوہ زمیں سے آسمان تک ہے

میرا اپنا ایک بھولا بسرا شعر یاد آ گیا۔



یہ آنکھیں لاسکیں گی تاب کیسے ان کے جلووں کی  
ربخ پر نور کا پرتو زمیں سے آسمان تک ہے

دونوں شعر کی مشابہت کو دیکھتے ہوئے کوئی بھی شخص ایک دوسرے کا چہ بہ یا سرقہ کہہ سکتا ہے۔ لیکن سچ پوچھئے تو یہ مشابہت اس لئے ہے کہ سیکڑوں میل کی دوری کے باوجود ایک ہی تان میں ہم دونوں کا دل دھڑکتا ہے۔ یہ روزمرہ زندگی کا عام تجربہ ہے کہ دوران گفتگو کبھی کبھی ایک شخص دوسرے شخص کو کہتا ہے ”تم نے یار میری زبان سے یہ بات چھین لی۔ میں تو یہی بات کہنے جا رہا تھا۔“ میں سمجھتا ہوں کہ شعر کا تو ارد بھی اکثر اسی نوعیت کا ہوا کرتا ہے جس پر بغیر سوچے سمجھے سرفے کا الزام عاید کرنا عین نا انصافی ہے۔

غزل کے پہلو بہ پہلو برق صاحب کو نظم گوئی پر بھی عبور حاصل ہے۔ آج کے دور میں کتنے شاعر ہیں جو اس قسم کی پختگی اور شستگی سے اپنے خیالات کو منظوم کر سکتے ہیں؟

مستی فقر و جذب عشق، پردہ در رخ حیات  
چشم حقیقت آشنا، منہمک تجلیات  
درد جو نقش بن گیا سینہ واشگاف کا  
ضبط قلم ہوئی تمام قلب کی تازہ واردات  
راز درون میکدہ، قاش ہوئے جو سر بسر  
خون جگر سے ہر غزل تابش چہرہ ثبات

(نظم ”نذرا قبائل“)

ان کے اس مجموعہ ”شایگان“ میں دو آزاد نظمیں ”اندیشہ“ اور ”انا للہ“ بھی شامل ہیں جن کا شمار ان کی کامیاب ترین تخلیقات میں ہو سکتا ہے۔ ان نظموں سے یہ بھی بشارت ملتی ہے کہ اگر وہ غزلوں کے پہلو بہ پہلو نظم گوئی کی طرف خاطر خواہ توجہ مرکوز کریں تو اس عہد کے اہم نظم نگاروں میں ان کا شمار ہونے لگے گا۔ ان کی نظموں کی طرح ان کی رباعیاں بھی بہت عمدہ ہیں اور ان کی زندگی کے پختہ تجربات کی مظہر۔ جیسا کہ انہوں نے خود کہا ہے:-

مضمون دم فکر ادا آتا ہے      تخیل کے ماتھے پہ عرق آتا ہے

خونِ جگر و دل سے مرے شعر میں برقِ نور و سحر و رنگِ شفق آتا ہے  
یہ خونِ جگر و دل کا کرشمہ ہے کہ جدید شاعری کی اکتادینے والی یکسانی کے دور میں  
”شایگان“ جیسا مجموعہ کلامِ ادب کے سنجیدہ قارئین کا محض ذائقہ ہی نہیں بدلے گا، بلکہ ان کے ادبی  
ذوق کی آسودگی کے لئے بھی وافر سامان مہیا کرے گا۔ ان شاء اللہ

## شبِ شکن (شعری مجموعہ)

### ظفر ہاشمی (جمشید پور)

ظفر ہاشمی کی اہمیت یہ ہے کہ جمشید پور جیسے اہنی اور مٹین شہر میں شب و روز سانس لے کر  
بھی غزل جیسی نرم و نازک صنفِ سخن کی ناز برداری کا حق ادا کرتے رہے ہیں۔ اس کا سبب غالباً یہ  
ہے کہ ان کا خمیر متھلا (در بھنگہ) کے آب و گل سے بنا ہے جہاں ودیا پتی جیسے شاعر نے محبت کے  
دل و دیز راگ الاپے تھے۔ ان کے تحت الشعور میں چھپا ہوا یہ تضاد ان کی شاعری میں مختلف انداز سے  
جلوہ گر ہوا ہے۔

جدید شاعری کی اکتادینے والی یکسانی کے اس دور میں جب کوئی ایسا شعری مجموعہ نظر  
سے گذرتا ہے جس میں شاعر کی خلا قانہ صلاحیت تخلیقیت کے نئے امکانات کو روشن کرتی ہے، تو  
اسے پڑھ کر طبیعت شاد و مسرور ہو جاتی ہے۔ ظفر ہاشمی کی غزلوں کا مجموعہ ”شبِ شکن“ پڑھ کر میں بھی  
اسی قسم کی کیفیت سے دوچار ہوا۔ میں انہیں آزاد غزل کے مردِ مجاہد کی حیثیت سے جانتا تھا، کیوں کہ  
وہ اردو کے پہلے محقق ہیں جنہوں نے ہمت کر کے آزاد غزل پر پی ایچ ڈی کا کام کیا ہے اور اس طرح  
اس نئی صنفِ سخن کو استحکام بخشنے کے سلسلے میں ایک اہم کردار ادا کیا ہے۔ اپنی پابند اور آزاد دونوں  
طرح کی غزلوں میں وہ فنی اصول کے قائل نظر آتے ہیں۔ ان کی جدید غزلوں میں مجھے ایسے نئے  
امکانات چمکتے ہوئے نظر آئے کہ جنہوں نے مجھے یہ چند سطور صنفِ مرقطاس پر بکھیرنے پر مجبور کر دیا۔

ظفر ہاشمی نے اس زمانے میں میدانِ شاعری میں قدم رکھا جب ہمارے ادب سے ترقی  
پسندی کی گرفت کمزور ہو چکی تھی، لوگ میر اور غالب کے یہاں جدید حسیت کی ابتدائی شکل دریافت  
کرنے میں مصروف تھے۔ ناصر کاظمی اور ظفر اقبال کوئی غزل کا امام تھوڑا کیا جانے لگا تھا۔ اکثر جدید  
شاعروں پر کسی نہ کسی طرح ناصر کاظمی اور ظفر اقبال کے اثرات چھائے ہوئے تھے۔ ایسے دور میں

جن جدید شاعروں نے خود کو ان شاعروں کے اثرات سے آزاد رکھا اور اپنی شاعری کے لئے الگ تھلگ راہ ڈھونڈ نکالی، ان میں ظفر ہاشمی کا نام خاصا اہم ہے۔

یوں تو دیگر جدید شاعروں کی طرح ظفر ہاشمی کے یہاں بھی جدید حسیت کی جلوہ گرمی پائی جاتی ہے، لیکن انہوں نے موجودہ حیات کے سرد و گرم کو اپنے اوپر جھیلایا ہے، اس کے کیلے پن کو اپنی زبان سے چکھا ہے اور اپنے محسوسات کو ایک سچے فنکار کی حیثیت سے تخلیقیت کا جامہ پہنایا ہے۔ بیشتر جدید شاعروں کے برخلاف جدیدیت ان کے نزدیک اوپر سے اوڑھی ہوئی ردائے کرم خوردہ نہیں بلکہ ان کے رشتہ جسم و جان کا ایک اٹوٹ حصہ ہے۔ یہی سبب ہے کہ ان کے اسلوب کی تازگی و شگفتگی ہمیں متاثر کئے بغیر نہیں رہتی۔

جدید انسان کی تنہائی کا ذکر دوسرے جدید شاعروں کے یہاں ملتا ہے، بلکہ کثرت سے ملتا ہے۔ لیکن ظفر ہاشمی کے یہاں تنہائی کا احساس ایک لاہوتی کیفیت لئے نظر آتا ہے۔ ان کی نظر میں تنہائیاں اجالوں کو اس طرح پی جاتی ہیں کہ ساری انجمن اندھیروں میں غرق ہو جاتی ہے۔ جب وہ سمندر کی جانب نظر ڈالتے ہیں تو سنہری مچھلیوں کو بے حس و حرکت پاتے ہیں جس کی وجہ سے نہ سطح آب پر کوئی لہر اٹھتی ہے نہ زیر آب کسی ہلچل کا احساس ہوتا ہے۔ جب وہ خشک زمین کی طرف نظر دوڑاتے ہیں تو سور کے چہچہوں کو گم سم اور اس کے خوبصورت پروں کو بے رنگ پاتے ہیں۔ اگر وہ جنگل کی طرف رخ کرتے ہیں تو چاہت کا پرندہ سلگتی خواہشوں کے موسم میں تنہائی کی وجہ سے چھپچھاتا ہوا نظر آتا ہے۔ اگر وہ باغ کی جانب مڑتے ہیں تو پھولوں کی رانی آنکھوں کی مستی اور ہونٹوں کی لالی سے عاری کانٹوں سے گھری ہوئی یکہ و تنہا پاتے ہیں۔

جدید انسان کی ”تنہائی“ بذات خود تنہا نہیں ہوتی بلکہ اس کے ساتھ درد و غم، خوف و دہشت نیز بے یقینی و سوزش کا ایک لامتناہی سلسلہ ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ طلوع شام اور شب مہتاب کا منظر شاعر کے لئے عذاب و قہر سے کسی طرح کم نہیں۔ لہذا فرماتے ہیں:

طلوع شام، سناٹا، ہجومِ یاس، تنہائی  
یہیں پر آ کے سارے خوف کا رستہ بھی ملتا ہے

شب مہتاب کے رتھ پر وہ جب باہر نکلتے ہیں  
تو چاندی کی ندی میں قطرہ قطرہ ہم پگھلتے ہیں

☆☆

ظفر کا سارا مجموعہ ایسے اشعار سے بھرا بڑا ہے جن میں خونیں داستانوں کا سلسلہ سوئے ہوئے زخموں کی ٹیس، پیاس کی شدت اور سوزش کی فراوانی پائی جاتی ہے۔ نمونے کے طور پر کچھ اور ذیل کے اشعار پیش کر رہا ہوں۔

فصل غم سے سرنگرا کے خونیں داستان کرتے      رقم ہم سلسلہ در سلسلہ اپنا بیاں کرتے  
سوئے ہوئے زخموں کی ہر ٹیس ابھر آئے      آنگن کی ہواؤں میں اتنی نہ کسک رکھ دے  
آبی پرندہ جو بھی پیاسا تڑپ رہا ہو      سرشار اس کو کردوں خود کو اداس چاہوں  
بہت سے جدید شاعروں کی طرح ظفر ہاشمی کی شاعری میں بھی ”خواب“ کے ٹوٹنے اور  
بکھرنے کا ذکر بار بار آیا ہے۔ انہیں اس امر کا شدید احساس ہے کہ بزمِ مد و نجوم کی جھلملاہٹوں کے  
باوجود خوابوں کا عکس اپنے حصار سے ٹوٹ چکا ہے۔ سورج، شفق، بادل اور ہوا جیسے فطرت کے حسین  
منظر نے بھی ان سے ان کا خواب لوٹ لیا ہے۔ چونکہ اس عہد کا ہر فرد اپنے شانے پر لاش جاں لئے  
ہوئے پھر رہا ہے، اس وجہ سے اب بے لباس خواب کا پیرہن ڈھونڈنا عبث ہے۔ پھر بھی شاعر کے  
ذہن میں سبز خواب کی ہلکی سی کرن چمکتی ہوئی نظر آتی ہے۔ موصوف آتے جاتے موسموں کا رشتہ  
برقرار رکھنا چاہتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ اب بھی ان کی آنکھوں میں ہزاروں خواب پلٹے ہیں اور ان  
خوابوں کی حسین تعبیر سے اپنا رشتہ جوڑنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ فرماتے ہیں:

مری مٹھی میں اب تک بند ہے تعبیر خوابوں کی  
مقدر کی لکیروں کی طرح ہر پور جیسے ہو

☆☆

پلکوں پہ خواب رکھ کر سو جاؤں آج میں بھی  
تعبیر کوئی جاگے ایسا قیاس چاہوں

☆☆



میرا اندازہ ہے کہ ظفر ہاشمی کو فطری مناظر کے جمالیاتی پہلو سے جتنا گہرا لگاؤ ہے، غالباً کسی دوسرے جدید شاعر کو اتنا نہیں، لہذا وہ خوابوں سے بھی ان حسین مناظر کا رشتہ جوڑتے ہیں اور اس طرح ان کی شاعری میں ایک نئی قسم کا رجائی آہنگ پیدا ہو جاتا ہے۔

جب سے ملا ہے آسمان کو سازشوں کا ذائقہ  
اک خواب بن کر ہے زمیں پر بارشوں کا ذائقہ

☆☆

آنکھوں میں ہر اک خواب دھنک رنگ فروزاں  
لپٹے ہیں رگ جاں سے عنایات کے جگنو

☆☆

آئندہ، مہتاب، جگنو، رنگ و بو خواب کے ہونٹوں پہ لرزش اور نہیں  
ظفر نے فطری مناظر کے توسط سے اپنی ذات کا عرفان حاصل کرنے کی کوشش کی  
ہے۔ موصوف ساری کائنات کو اپنی ذات میں محصور پاتے ہیں اور اس کائنات میں ”صدائے کن  
فیکون“ کے ساتھ ساتھ شکست و ریخت کا جولانہ ہی سلسلہ جاری ہے، اسے بھی اپنی ذات میں محسوس  
کرتے ہیں۔ لہذا فرماتے ہیں۔

سُورج، زمیں، تارے، قمر سب قید ہیں، مجھ میں ظفر  
مرغوب ہے میرے لئے اب گردشوں کا ذائقہ

☆☆

کتنے منظر ٹوٹتے ہیں اپنے اندر روز و شب  
چاندنی، قوس قزح اور کہکشاں، جگنو لئے  
ظفر زمین و آسمان دونوں سے اپنی ذہنی وابستگی کا ثبوت دیتے ہیں، جیسا کہ ذیل کے  
اشعار سے واضح ہے۔

(۱) پھول کا پیکر زمیں اور کبھی پتھر زمیں  
دے دیا سارا لبو پھر بھی ہے بنجر زمیں

میں اکیلا ہوں ظفر  
(۲) مجھ سے غافل آسمان  
اور لئے لشکر زمیں  
میں زمیں پر ہوں کھڑا  
کیا کروں لے کے افق  
(۳) نظر میں چار سوزمین و آسمان  
تیرے شمل آسمان  
اور مقابل آسمان  
جب ہے باطل آسمان  
فریب رنگ و بوزمین و آسمان  
دے خواب آرزو زمین و آسمان  
وہی ہے سرخرو زمین و آسمان  
مشاس تیرے لمس کی جسے ملے

پیکر تراشی کے عمل میں ظفر ہاشمی کو مہارت تامہ حاصل ہے۔ ان کی پیکر تراشی کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ مختلف اقسام کی قوت حاسہ اور مختلف رنگوں سے وابستہ پیکروں کو وہ ایک لڑی میں پرو کر احتزاجیت (synesthesia) کا تجربہ انجام دیتے ہیں۔ پیکروں کا یہ انوکھا تنوع ان کے دیگر ہم عصر شاعروں میں بہت کم کہیں اور نظر آتا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

ذوقِ طلب، رنگِ جنوں، لمسِ سحر کا سلسلہ  
مجھ سے چراغوں کو ملا ہے سوزشوں کا ذائقہ  
یہاں پیکرِ بصارت، پیکرِ لامسہ اور پیکرِ ذائقہ تینوں کو ملا دیا گیا ہے۔

☆☆

آتشِ لمس سے نشلے تھے  
جسم پر جن کے داغِ نیلے تھے

یہاں پیکرِ لامسہ اور پیکرِ بصارت کا امتزاج پایا جاتا ہے۔

خاموش چراغوں کو بھی دیتے ہیں لہو رنگ  
بجھتے ہوئے چلتے ہوئے برسات کے جگنو  
اس شعر میں ”لہو رنگ“ اور ”جگنو“ سے بھری پیکرِ وابستہ ہے اور خاموش چراغوں سے سماجی پیکر۔

ان کی پیکر تراشی کے عمل میں مختلف رنگوں کا تنوع بھی اہم کردار ادا کرتا ہے۔ ان کے یہاں مختلف قسم کے رنگوں کا جتنا استعمال ہوا ہے، شاید ہی کسی دوسرے جدید شاعر کے یہاں ایسا ہوا

کتنے منظر ہیں موج زن مجھ میں  
نیلے، پیلے، سفید، سُرخ، ہرے

☆☆

عام طور پر سُرخ رنگ کو ترقی پسندی اور پیلے رنگ کو جدیدیت کی علامت سمجھا جاتا ہے۔ لیکن سُرخ رنگ کو رستے ہوئے خون کی علامت کی حیثیت سے بھی لے سکتے ہیں اور پیلے رنگ کو دور خزاں کے مرجھائے ہوئے پتوں سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ پیلے رنگ کو یرقان جیسے مہلک مرض کی علامت کی حیثیت سے بھی لیا جاسکتا ہے جیسا کہ شاعر نے ایک اور جگہ لکھا ہے۔

راستہ اس کو کہوں یا یرقان ہو گئے پاؤں بھی پیلے میرے

ہر رنگ ہریالی یعنی تخیق نو کی علامت ہو سکتا ہے۔ نیلے رنگ سے جہاں آسمانی قدروں کی ترجمانی ہوتی ہے، وہیں قاری کا ذہن سانپ کے زہر کی طرف بھی منعطف ہوتا ہے۔ سفید رنگ جو تمام رنگوں کا امتزاج ہے مادی اور روحانی دونوں سطح پر یک جہتی اور ہم آہنگی کا آئینہ دار ہے۔ غرض کہ شاعر اپنی ذات کے اندر ان تمام متضاد کیفیات کا امتزاج محسوس کرتا ہے۔

جیسا کہ میں نے پہلے کہا ہے، ظفر ہاشمی کا خمیر مٹھلا کے آب و گل سے بنا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فطرت سے ان کا بے پناہ اگاؤ پایا ہے، لیکن چونکہ ان کی زندگی کے روز و شب زیادہ جمشید پور جیسے آہنی شہر میں گزرے ہیں، اس لئے انہوں نے اپنے آہنی اور مشینی ماحول سے بھی پیکر اخذ کئے ہیں۔ مثلاً

جگمگ جگمگ شہر سنگ و آہن کتنا  
سونا سونا شہر نگاراں، شہر نگاراں

☆☆

پھول، خوشبو، شفق و ساز لئے تھا منظر  
شہر آہن کی سلاخوں سے تو نکلا بھی نہیں

☆☆

چمنیوں کی دھڑکنیں جب بڑھ گئیں  
رنگ و روغن اڑ گئے دیوار کے

☆☆

ظفر ہاشمی کی پیکر تراشی اور علامت پسندی کا ایک مجموعی اندازہ آپ کو ذیل کی ترکیبوں سے لگ جائے گا۔

تب و تاب بدن کے بھنور میں ڈوب کر شاعر کا دشت و بیاباں میں بگولہ بن کے اٹھنا، برگ بے نوا کا اپنی ہواؤں سے زخموں کو نہیں دے کر شاعر کے وجود سے لپٹنا، شفق کا خون پی پی کر افق سے چاند کا ٹکنا، نیند کے سمندر میں اضطراب کا آنا، پھولوں میں عکس کا ڈوب جانا، پتھروں میں خواب کا دھلنا، ہاتھوں میں خواب کی کرچیوں کا ہونا، خاموش جل ترنگوں کا ساعتوں سے ٹکرانا، شعر کے ہونٹوں کی بین سے اس کے وجود کے اندر چھپے ہوئے سانپ کا باہر نکل آنا، بے صدا لمحوں کی جنبش سے آرزو کے افق کا ریزہ ریزہ ہونا، دختر صحرا کی آنکھوں میں کا جل کا ہونا، ظلمتوں کے قبیلوں کا جگنوؤں کو قید کرنا، رنگ اور خوشبو کی بارش میں چاندنی کا غسل کرنا، روشن برگ انا کا ہر پیڑ سے لپٹنا وغیرہ۔

جہاں تک ٹکنک کا سوال ہے، ظفر ہاشمی نے کئی طرح کے نئے تجربے انجام دئے ہیں۔ ان کے یہاں کثیر تعداد میں ایسے اشعار پائے جاتے ہیں جن میں یکساں قسم کے الفاظ و تراکیب یکجا کر دیے گئے ہیں اور ان سب کے اجتماع سے ایک نئی کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ذہین قاری میں مختلف الفاظ سے وابستہ صوری، صوتیاتی اور معنوی کیفیات کی جولہیں اٹھتی ہیں، ان کے تقاطع (intersection) سے ایک بھرپور تاثر ابھرتا ہے، جس سے جذبات کی اضافی فراوانی معرض وجود میں آتی ہے اور یہ خوبی سچی شاعری کے لئے بہت ضروری ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے۔

مسافر، شجر، پھول، پھل، رنگ، جگنو کسی موڑ پر کوئی ٹھہرا نہیں ہے

☆☆

آہیں، گھٹن، صوت و صدا، دیوار و در سے گفتگو خالی مکاں لینے لگا آرائشوں کا ذائقہ





چاند، عکس، آئینہ سلسلوں کا اک سراب      خنجر وجود بھی اب چٹان میں نہیں



خون رنگ دھنک، تتلی پھل، پھول، شجر شاداب      ہر باغ کو کرتی ہے اک موج صبا روشن



شاعر نے اپنی بعض غزلوں میں ردیفوں اور قافیوں کی تکرار سے غنائی کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً:-

پیاس کی شدت، دشت و بیاباں، دشت و بیاباں  
گلشن گلشن شعلہ بداماں شعلہ بداماں



جنگل جنگل بیا کل آہو، وادی وادی اڑتی خوشبو  
ایسے لپٹے لاکھوں جگنو، تن من تن من رم جھم رم جھم



انہوں نے ایک ایسی غزل کہی ہے جس میں اسماء یکجا کر دیے گئے ہیں اور فعل کا نام و نشان تک نہیں۔ نحوی اعتبار سے کوئی بھی مصرعہ جملہ نہیں بنتا۔ لیکن نوعیت الفاظ کی یکسانی یا تضاد سے قاری کے ذہن میں ایک ٹھوس پیکر ابھرتا ہے اور مختلف الفاظ سے ابھرنے والی کیفیات کی موجیں سالم کلیت کی شکل اختیار کر لیتی ہیں۔ اس طرح شعرا اپنی تکمیل کی حد کو چھو لیتا ہے اور شاعر اور قاری کے درمیان ترسیل و ابلاغ کے تمام دشوار گزار مرحلے پلھل جاتے ہیں۔ اس غزل کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیے۔

مفلسی ، ٹھوکریں، جستجو، آفتیں

لمس ، خوشبو ، ہوا ، چاندنی ، قربتیں

دست، شفقت، کرم ، درگزر، وحشتیں

روشنی ، راستے ، مہوشاں، جلوئیں

(ا) نقری قہقہے ، رنگ ، بو ، راحتیں

(ب) کرب ، صحرا، تڑپ ، تشنگی، فاصلے

(ج) خون، شعلے، مکاں، لوٹ، فرزائگی

(د) وسوسے، کروٹیں، رات، تنہائیاں

ان اشعار میں موجودہ حیات کے متعدد الابعاد پہلوؤں میں سے چند کا احاطہ کیا گیا ہے۔

(ا) میں دولت مند اور نادار کی زندگی کا تضاد بتلایا گیا ہے۔ ایک طرف راحتوں، نفرتی قہقہوں اور رنگ و بو کی بارش ہے تو دوسری طرف مفلسی، ٹھوکر، زندگی کی جدوجہد اور آفتوں کی بوچھاڑ ہے۔ اس شعر کو پڑھنے کے بعد مظلوم انسانوں کے لئے ہمدردی کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ (ب) کے پہلے مصرع میں ایک مجبور کی صحرا نوردی کی عکاسی کر گئی ہے تو دوسرے میں وصل کی اس ابدی داستان سے زندگی کی مکمل حدیث مرتب ہوتی ہے۔ (ج) میں فرقہ وارانہ فساد کی مکمل تصویر پیش کی گئی ہے جس میں ایک طرف لوٹ کھسوٹ کا بازار گرم ہے تو دوسری طرف یہ بتایا گیا ہے کہ اب بھی انسانیت زندہ ہے جس کے ناطے ایک فریق دوسرے فریق کی محافظت کرتا ہے۔ (د) میں ایک چکلے کی تصویر پیش کی گئی ہے جس میں سے گزرتے وقت ایک مرد نا تجربہ کار کو طرح طرح کے دوسوں سے دو چار ہونا پڑتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ قاری جہاں مظلوم طوائف سے ہمدردی کا اظہار کرتا ہے، وہیں اس کے ذہن میں فرسودہ نظام حیات کو (جس میں بھوک اور مجبوریاں اگتی ہیں) بدل ڈالنے کا عزم و حوصلہ پیدا کرتا ہے۔ حالانکہ ظفر ہاشمی اسے "اردو ادب میں صرف الفاظ پر مشتمل پہلی غزل" قرار دیتے ہیں لیکن ان کا یہ دعویٰ غالباً سو فیصد درست نہیں، کیوں کہ اس سے قبل اس نوعیت کی چیزیں میری نظر سے گزر چکی ہیں۔ ہاں، میں اتنا وثوق کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ مختلف اسماء ذات کے اجتماع سے مکمل اور جامع معنویت پیدا کرنے کی کاوش شاعر کی بے پناہ خلا قانہ صلاحیت کی آئینہ دار ہے۔

ظفر ہاشمی نے صنعت غیر منقوطہ یا صنعت عاطلہ میں بھی ایک غزل کہی ہے۔ یہ ایک بہت ہی مشکل صنعت ہے اور اس کی اہمیت کو وہی شخص بخوبی محسوس کر سکتا ہے جس نے خود اس صنعت میں طبع آزمائی کی ہو۔ میں نے بھی اس صنعت میں شعر کہے ہیں اور اس کی دشواریوں سے کما حقہ واقف ہوں۔ اس قسم کی کاوش کو بعض لوگ کرتب بازی کا نام دے سکتے ہیں۔ لیکن ظفر ہاشمی نے یہ ثابت کر دی ہے کہ جدید حسیت کے ساتھ اس قدیم صنعت لفظی کو بھی بحسن و خوبی برتا جا سکتا ہے اور معنویت کے بے شمار درد واہو سکتے ہیں۔ موصوف کی غیر منقوطہ غزل کے چند شعر ملاحظہ فرمائیے۔

گرمی بموسم رہے      مرد ہوں گے ولولے

ہم سمٹ کر رہ گئے      مل گئے وہ دائرے

☆☆

ہر سڑک ٹوٹی ملی      کارواں ٹوٹے ملے

☆☆

لحہ ہے صدی      آدمی کے واسطے

☆☆

اس طرح آئی ہوا      گر گئے ہم ڈال سے

نقطوں کے استعمال کے بغیر غزل کہنا ایک چیلنج ہے جسے ظفر ہاشمی نے قبول کیا اور وہ کامیابی کے ساتھ اس مرحلے سے گزر گئے۔

ظفر ہاشمی کی ایک قابل ذکر خصوصیت یہ ہے کہ ان کی جدت طراز طبیعت نے انہیں نئے نئے اوزان کا اختراع کر کے ان میں شعر کہنے پر مجبور کیا۔ یوں تو متعدد جدید شاعروں نے اس قسم کے تجربے انجام دیے ہیں، لیکن ظفر ہاشمی کے یہاں جو صوتی آہنگ موجود ہے، وہ دوسروں کے یہاں بہت کم پایا جاتا ہے۔ اس کا سبب غالباً یہ ہے کہ انہوں نے مروجہ مترنم اوزان کے صدر و ابتداء عروض و ضرب میں صرف ایک حرف (یعنی ایک ماترا) یا ایک دو سبب خفیف جوڑ دیے ہیں۔ درمیانی اوزان کو الٹ پھیر نہیں کرتے جس سے شعر کا آہنگ مجروح ہو۔ ملاحظہ فرمائیے۔

(۱) سزا میں کبھی بخشوں میں وہ      گھلا تو عجب بندشوں میں وہ

☆☆

بظاہر اس کی تقطیع ”فعولن فعولن مغاعیلین“ پر ہو سکتی ہے (اور اسے بحر طویل کے ذیل میں رکھا جاسکتا ہے) لیکن اس کا اصل صوتی آہنگ اس طرح پیدا ہوتا ہے کہ بحر متقارب سالم کے اخیر میں ایک سبب خفیف جوڑ دیا گیا ہے۔ یعنی

فعولن فعولن فعولن، فعولن، فعولن      فعولن، فعولن، فعولن، فعولن

☆☆

(۲) سرن پھوٹ نکلی وہیں سے پھر بھی      نہ سورج لئے تھا بدن مریم کا



یہاں بحر متقارب مسدس سالم کے اخیر میں دو سبب خفیف جوڑا گیا ہے۔ اس کا وزن ہے۔

فعولن فعولن فعولن فعولن

اخیر کے زحاف کو اٹلم بھی کہہ سکتے ہیں۔ لیکن اصل آہنگ مصرع کے تین چوتھائی حصے میں سالم رکن (فعولن) کی تکرار اور اخیر میں دو سبب خفیف (فعولن) کی وجہ سے ہے۔ یعنی اخیر کے دو سبب خفیف مصرع کے مجموعی آہنگ پر اثر انداز ہو کر اسے مجروح نہیں کرتے۔

(۳) اندھیروں میں ٹھہرا ہے لے کر شمار شب اُجالوں میں بھٹکے کہاں تک سوار شب

اس شعر کے ہر مصرع کی تقطیع اس طرح ہوگی

فعولن فعولن فعولن فعولن، فع

یہاں فعولن کی تکرار چار مرتبہ ہونے کے بعد اخیر میں ایک سبب خفیف جوڑ دیا گیا ہے۔

انہوں نے بعض قلیل الاستعمال بحروں میں بھی طبع آزمائی کی ہے۔ مثلاً

بحر ہزج مثنیٰ مکفوف (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) اور متدارک مثنیٰ مخبون

(فَعِلْن فَعِلْن فَعِلْن) ذیل کے دو شعر بالترتیب ان دو بحروں میں ہیں۔

یقین، فہم، قناعت کی غدی میں رہوں غرقاب

کہ ہے آج وجودوں میں دکھتا ہوا شمشن

رہے دھوپ میں خشک شجر کی طرح

پے درد بھی راہنڈر کی طرح



اس مضمون میں ظفر ہاشمی کی پیکر تراشی کے عمل کا ذکر ہو چکا ہے۔ اس سے آپ کو ان کے

ذخیرۃ الفاظ کا اندازہ ہو چکا ہوگا۔ ان کے ذخیرۃ الفاظ کے ضمن میں اتنا مزید اضافہ کرنا چاہوں گا کہ

انہوں نے بعض انگریزی الفاظ کو اس خوبصورت انداز میں اپنایا ہے کہ یہ الفاظ غزل کی زبان کا جزو

لائفک بن گئے ہیں۔ علاوہ ازیں تخلیقیت کے کرب سے گزرنے کے بعد انہوں نے بعض ایسے

نئے الفاظ گڑھے ہیں جو انہیں کا حصہ ہو کر رہ گئے ہیں۔ انگریزی ذخیرۃ الفاظ کی مثالیں درج ذیل کر



رہا ہوں۔

زرد موسموں کی کچھ اس طرح بہا رہے  
فصلِ رنگ و بو ظفر میرے لان میں نہیں

☆☆

ابھی ابھی خوشبو تر تر ہے یہ میرے کیبن کا گوشہ گوشہ  
کہ میز پر خود ہی میں نے کیسے سجا دیا تھا گلاب تازہ

☆☆

ملا خاک میں نرغ جب ریشم کا      بگڑ کے رہا موڈ بھی موسم کا  
انہوں نے غزال کے دامن میں جوئے بے الفاظ کے گل بکھیرے ہیں، ان کی مثالیں بھی  
ملاحظہ فرمائیے۔

- |     |                                       |                                       |
|-----|---------------------------------------|---------------------------------------|
| (۱) | رنگ، خوشبو، بے مثالی                  | سب نشاں ہیں لازوالی                   |
| (۲) | خوشبو صبا، کرن، کبھی مہتابیاں بھی ہوں | منظر ہو جب غروب تو پر چھائیاں بھی ہوں |
| (۳) | کیا قید کرتا، کیا چھوڑ دیتا           | جگنو، ستارے، مہتابیاں تھیں            |
| (۴) | شفق شفق گلابیاں                       | نظر نظر سوال رت                       |

آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ ظفر ہاشمی نے یا تو اسم صفت یا اسم ذات بنا کر اسے پھر سے اسم صفت کی حیثیت سے استعمال کیا ہے یا اسم صفت کو بذات خود اسم ذات کی حیثیت سے قبول کیا ہے۔ یہ ان کا تخلیقی استخراج ہے جسے عام قاعدے کی میزان پر تولاتو نہیں جاسکتا۔ اچھا ہے کہ قاعدہ تخلیقی فنکار کے پاس پاسبان کی حیثیت سے رہے، لیکن اسے چاہئے کہ کبھی کبھی فنکار کو تخلیقیت کے میدان میں تنہا بھی چھوڑ دے۔

- (۱) میں لفظ بے مثالی اور لازوالی استعمال کئے گئے ہیں۔ ”بے مثال اور لازوال“ جیسے اسم صفت سے ”بے مثالی“ اور ”لازوالی“ اسم ذات بنائے گئے ہیں اور انہیں پھر سے بے مثال اور لازوال (اسم صفت) کے مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے۔ اس طرح (۲) اور (۳) میں مہتاب جیسی کیفیت کو ”مہتابی“ اور (۴) میں گلاب کی سی کیفیت کو ”گلابی“ کے نام سے موسوم کیا ہے۔ صرف یہی نہیں،

بلکہ انہوں نے ان الفاظ کا جمع ”مہتابیاں“ اور ”گلابیاں“ بنا کر شعر میں استعمال کیا ہے۔ یہ امر ان کی جدت پسند طبیعت پر دال ہے۔

غرض کہ ظفر ہاشمی عہد حاضر کے ایک ایسے تجرباتی شاعر ہیں جنہوں نے ناصر کاظمی اور ظفر اقبال کے بے جا اثرات سے اپنی شاعری کا دامن پاک رکھ کے جدید شاعری کا ایک عمدہ نمونہ (model) ہمارے سامنے پیش کیا ہے۔ ان کی شاعری کا دامن فکر جمیل کا ایک ایسا ٹھائیس مارتا ہوا سمندر ہے جس میں دور سے سرسری نظر ڈال کر گزرنے کی نہیں بلکہ اس کی عمیق تہوں میں اتر کر غزل کے نئے امکانات کے موتیوں کو ڈھونڈ نکالنے کی ضرورت ہے۔ اس بابت خود ظفر ہاشمی نے خواہش ظاہر کی ہے کہ

کوئی حرف حرف پڑھے مجھے کوئی لفظ لفظ سنے مجھے میں غزل کی تہ میں ظفر ہوں کوئی آئے فکر جمیل تک

## موج نسیم (عبدالخلیم حلیم)

مولانا عبدالخلیم حلیم کا ذکر اڑیسہ میں اردو کے استاذ الاساتذہ کے طور پر ہوتا ہے۔ ان کی شاعرانہ شخصیت پورے بڑے صغیر کے لئے باعثِ فخر ہے۔ موصوف نے اُس زمانے میں اڑیسہ کے مختلف علاقوں میں اردو و فارسی کے درس و تدریس کا سلسلہ جاری رکھتے ہوئے اردو کے چراغ کو روشن رکھا جس زمانے میں اڑیسہ ہی میں گنتی کے ہائی اسکول تھے اور خود صوبہ اڑیسہ تعلیمی اعتبار سے پس ماندہ علاقہ کہلاتا تھا۔ موصوف کے بے شمار شاگردوں میں سے محمود ہالیسری آسمانِ نثر کے اور عبدالجید فیضی سمبھاری آسمانِ شاعری کے ایسے درشنہ ستارے ہیں جو پوری اردو دنیا میں مہرِ بخش کی صورت چمک رہے ہیں۔

عبدالخلیم صاحب کو شاعری کا ذوق ورثے میں ملا تھا۔ موصوف کے والد مولانا محمد عبد الرشید قاصر ایک خوش گو شاعر تھے۔ حلیم صاحب کے مجموعہ کلام ”موج نسیم“ کا آغاز قاصر صاحب کی ایک حمد سے ہوتا ہے جس کی زباں نہایت صاف ستھری اور رواں دواں ہے۔ مثال کے طور پر ذیل کے چند شعر ملاحظہ فرمائیے۔

مقدس ذات ہے اعلیٰ ہے تیری شان یا اللہ  
ترے اک لفظ کُن سے ہو گئی تخلیق عالم کی  
نہ کر محروم قاصر کو کبھی اپنی نوازش سے  
نرالی شان ہوتی ہے تیری ہر آن یا اللہ  
زمین و آسمان، جن و ملک انسان یا اللہ  
کہ یہ بندہ ہے تیرا بے سرو سامان یا اللہ

قاصر صاحب کے والد عبد المجید صاحب بھی اردو اور فارسی کے اچھے شاعر تھے اور اڑیسہ  
کے زمانہ قدیم کے مشہور صاحب دیوان شاعر شیخ امین اللہ چرخی (متوفی ۱۸۷۹ء) کے متبنی فرزند  
تھے۔ چرخی کے انتقال کے بہت دنوں کے بعد قاصر ہی نے ۱۹۰۷ء میں دیوان چرخی شائع کیا۔  
عبد المجید کے فارسی کے ایک قطعہ سے چرخی کا سال وفات نکلتا ہے۔ یہ قطعہ مجھے خود مولانا عبد  
الحلیم ہی سے حاصل ہوا ملاحظہ ہو:

جناب منشی امین اللہ تخلص چرخی ملک الشعراء  
بجست از کشتی فنا و بحور و غوطہ بہ بحر باقی  
ندا ز ہائے بگوشت آمد پے نوشتن سر و فاش  
بدیں جہت من رقم نمودم، ز سال ہجری بہ مہربانی  
نحیف عبد المجید را ایں دعا خدایا قبول فرما  
کہ نام چرخی مدام باشد، بنام نیکو بد ہر باقی

”نام چرخی مدام باشد“ سے چرخی کا سال وفات ۱۲۹۶ھ (یا تقریباً ۱۸۷۹ء) نکلتا ہے۔

غرض کہ عبد الحلیم حلیم ایک علمی، ادبی اور صوفی خانوادے کے چشم و چراغ تھے۔ موصوف کا  
خاندانی سلسلہ حضرت قطب الدین بختار کا کی رحمۃ اللہ علیہ سے جاملتا ہے۔ ان کی حیات میں آج  
سے تقریباً ۷۰ سال قبل ان کا ایک چھوٹا سا مجموعہ کلام ”موج نسیم“ کے نام سے شائع ہوا تھا۔ میں  
نے تذکرہ شعرائے اڑیسہ ”آبِ خضر“ (۱۹۶۳ء) میں ”موج نسیم“ سے صرف ایک نظم اور دو غزلیں  
شامل انتخاب کی تھیں۔ اڑیسہ میں اردو کے تعلق سے جو بھی مضمون لکھا جاتا ہے یا کانفرنسوں میں جو  
مقالے پڑھے جاتے ہیں، ان میں حلیم کی انہی چند تخلیقات کا ذکر آتا ہے۔ نئی نسل موصوف کے مکمل  
ادبی کارناموں سے واقف نہیں ہے۔ ہمیں مولانا عبد الحلیم حلیم کے فرزند ارجمند اذوکیٹ کمال ظفر  
صاحب کا شکریہ ادا کرنا چاہیے کہ انہوں نے ”موج نسیم“ کی تخلیقات کے علاوہ موصوف کی بکھری

ہوئی دیگر غیر مطبوعہ تخلیقات کو بھی فراہم کر کے یکجا شائع کرنے کا بیڑا اٹھایا ہے۔ ان بکھرے ہوئے دانوں کو ایک تسبیح میں پروانے کے لیے انہوں نے بڑی مشقت اور جدوجہد سے کام لیا ہے۔ اس طرح انہوں نے نہ صرف اپنی سعادت مندی کا ثبوت فراہم کیا ہے، بلکہ حلیم صاحب کے کلام کو شائع ہونے سے بچا لینے پر ہم اہل اردو پر بڑا احسان کیا ہے۔ حلیم صاحب کے کلام میں (چاہے وہ نظم یا غزل، نعت ہو یا منقبت) پختگی اور شستگی کے عناصر کوٹ کوٹ کے بھرے ہوئے ہیں۔ جہاں ان کی نظموں میں قومی اور ملی جذبہ بام عروج پر نظر آتا ہے، وہیں ان کی غزلوں میں عشق مجازی اور عشق حقیقی کی ایک ایسی متوازی آمیزش پائی جاتی ہے جو اس دور کے بیشتر غزل گو شعروں کے یہاں نایاب ہے۔

مجھے امید ہے کہ عبد الحلیم صاحب حلیم کا یہ تازہ مجموعہ کلام ہاتھوں ہاتھ لیا جائے گا اور اردو کے ادبی حلقوں میں اس کی جائز پذیرائی ہوگی۔

## مونیس خن

### عبد الہتمین جاتی

عبد الہتمین جاتی عجیب و غریب مخلوق ہیں۔ شاعری، تنقید، افسانہ، ناول، منظوم ڈرامہ، خاکہ، انشائیہ، جاسوسی ادب، جنگلہ کے ادب عالیہ کا اردو ترجمہ، غرض کہ ادب کا کون سا قابل ذکر شعبہ ہے جو ان کی تخلیقی اور فنی دسترس سے باہر ہے؟ صرف شاعری ہی کا میدان لیجئے تو آپ کو یہ دیکھ کر یقیناً تعجب ہوگا کہ غزل، پابند نظم، آزاد نظم، نثری نظم، آزاد غزل، غزل نما، تراکلی، سانیٹ، دوہا، دوہا غزل، رباعی..... گویا ہر اہم صنف خن میں انہوں نے اپنے اہلبہب قلم کو مہمیز کیا ہے۔ غرض کہ عبد الہتمین جاتی کو بلاشبہ ایک ہمہ جہت (Versatile) شخصیت کا مالک قرار دیا جاسکتا ہے۔

اردو کے مرکزی علاقوں سے بہت دور اڑیسہ جیسے غیر اردو صوبے میں موصوف کی پیدائش ہوئی اور وہیں کے ادبی ماحول میں ان کے ذہن و شعور کو فروغ حاصل ہوا۔ ادبی مرکز سے دور رہنے کی وجہ سے ان کو پذیرائی نہیں ملی جس کے وہ مستحق تھے۔ بیس سال قبل ان کا صرف ایک غزلہ مجموعہ ”نشاط آگہی“ شائع ہوا تھا اور ابھی حال میں اڑیسہ اردو اکاڈمی کے جزوی مالی تعاون سے ان



کی رباعیوں کا ایک مجموعہ ”بساطِ سخن“ شائع ہوا ہے۔ اگر وہ کسی اردو علاقے میں ہوتے تو اب تک ان کے بیسوں شعری اور نثری مجموعے چھپ چکے ہوتے۔

ایسا نہیں ہے کہ عبدالمتمین جامی ادبی حلقوں میں کسی غیر معروف شخص کا نام ہے۔ جب بھی کوئی مدیر کسی بڑے شاعر و ادیب پر کوئی کتاب مرتب کرنے کا ارادہ کرتا ہے تو عبدالمتمین جامی کو ضرور یاد کرتا ہے اور انہیں مضمون لکھنے کی دعوت ضرور دیتا ہے۔ جامی کئی کتابوں پر پیش لفظ اور آراء بھی لکھ چکے ہیں جو ان کی کتابوں کے وقار میں اضافہ کرتے ہیں۔ یہ الفاظ دیگر جامی اردو کے اہل الرائے حضرات میں شمار کیے جاتے ہیں۔ آپ کو یہ جان کر تعجب ہو گا کہ جامی درس و تدریس کے پیشے سے وابستہ نہیں ہیں، بلکہ ایک ایسے پیشے سے منسلک ہیں جس کی وجہ سے ان پر ”ایک چکر ہے میرے پاؤں میں زنجیر نہیں“ کا مقولہ صادق آتا ہے اور ان کا بیشتر وقت جنگلوں میں گزرتا ہے۔ حیرت ہے کہ ان نامساعد حالات کے باوجود وہ کیسے لکھ پڑھ لیتے ہیں اور مضامین نثر و نظم کا اتنا ڈھیر سارا مواد ان کے پاس کیسے جمع ہو گیا ہے جس کا عشرِ عشر حصہ بھی کیف و کم کے اعتبار سے کسی ادیب کو زندہ جاوید بننے کی ضمانت دے سکتا ہے۔

اڑیسہ میں اردو اور فارسی شاعری کی روایت تقریباً چار سو سال پرانی ہے۔ کنک میں عبد القادر بیدل کا قیام ۱۶۰۰ء سے ۱۶۰۷ء تک رہا جب کہ یعقوب چرتقی کے پوتے خان دوراں سید محمود یہاں کے صوبہ دار تھے۔ بیدل نے کنک ہی سے فارسی اور اردو میں شعر گوئی کا آغاز کیا جن کے بارے میں آگے چل کر غالب لکھتے ہیں۔

طرزِ بیدل میں ریختہ کہنا۔ اسد اللہ خاں قیامت ہے

بیدل نے اپنی تصنیف ”چہار عنصر“ میں اپنے سفرِ اڑیسہ کے بارے میں تفصیل سے لکھا ہے۔ جس وقت کنک میں ان کی تشریف آوری ہوئی تھی، اس زمانے میں فارسی گودرویش والہ ہروی جو فصیح ہروی سے شرفِ تلمذ رکھتا تھا، وہاں موجود تھا۔ اس کے بعد تواتر کے ساتھ اڑیسہ میں باہر کے فارسی اور اردو شعراء کے آنے کا سلسلہ جاری رہا۔ اڑیسہ بھر کی ہدانی مسلم عمارتوں کے کتبوں میں فارسی اور اردو کے جو قطعات تاریخ دیکھنے کو ملتے ہیں، ان میں سے بہت سے قطعات اڑیسہ ہی کے شاعروں کے ذریعہ لکھے گئے ہیں۔ محمد بن امین وائی بلخ نے فارسی میں اپنا سفر نامہ ”بحر الاسرار“ لکھا

ہے جس میں کٹک، پوری اور کونارک کے سفر کا تفصیلی ذکر موجود ہے۔ میر تقی میر کے شاگرد مرزا ظہیر الدین علی بخت اظفری (۱۷۵۹ء تا ۱۸۱۸ء) جن کا سلسلہ نسب چھ پشتوں میں اورنگ زیب سے ملتا ہے، لکھنؤ میں نواب آصف الدولہ کے دربار میں سات سال گزارنے کے بعد بنارس، عظیم آباد، مرشد آباد، بردوان ہوتے ہوئے کٹک پہنچے اور وہاں کچھ عرصہ رہ کر مدراس کے لیے روانہ ہو گئے جہاں انہوں نے اپنی عمر عزیز کا آخری حصہ گزارا۔ موصوف نے اپنی سوانح عمری ”واقعات اظفری“ میں اپنے قیام اڑیسہ کے بارے میں تفصیل سے لکھا ہے۔ (ملاحظہ ہو، صفحہ ۳۳، نقوش بلند فکر از عظیم صبا نویدی)۔ اظفری کے بعد کے دور میں راس مسعود، فرحت اللہ بیگ، ناطق لکھنوی، ابوالکلام آزاد، شمس منیری، خان عبدالمتقدر خاں، حفیظ جالندھری جیسے اکابر اردو کے اڑیسہ تشریف لانے کے ثبوت ملتے ہیں۔ لیکن ان سب کو Floating population ہی کہا جائے گا۔ یوں تو انیسویں صدی اور بیسویں صدی عیسوی میں یہاں متعدد صاحب دیوان شاعر بھی پیدا ہوئے ہیں، لیکن اڑیسہ کے سب سے پرانے اردو شاعر ہر دے رام جودت کہلاتے ہیں جو بارہویں صدی ہجری میں شہر کٹک میں پیدا ہوئے اور جن کا انتقال مرشد آباد میں ۱۱۹۰ھ اور ۱۱۹۸ھ کے درمیان ہوا۔ جودت کا ذکر شورش، عشقی، جیسے قدیم تذکرہ نگاروں نے اپنے اپنے تذکروں میں کیا ہے۔

نواب علی ابراہیم خلیل کی تصنیف ”گلزار ابراہیم“ (۱۲۹۸ھ) میں بھی جودت کا ذکر شامل ہے۔ اس وقت تک ان کا انتقال ہو چکا تھا۔ شورش نے جودت کے اس شعر کا حوالہ دیا ہے:

برنگِ شمع سوزاں دل سے میرے آہ نکلتے ہے

الہی شکر کرتا ہوں کہ خاطر خواہ نکلتے ہے

عشقی کے تذکرے میں جودت کی یہ رباعی ملتی ہے:

واعظ تری بات دل سے کہنے کا نہیں

پتھر کی چوٹ شیعہ دل سہنے کا نہیں

زاہد خشک تو ہے جب تک مرے پاس

لو ہو مری چشم تر سے بننے کا نہیں

جودت کی صرف ایک رباعی اور غزل کے صرف ایک شعر کے سوا کوئی اور تخلیق دستیاب نہیں ہوتی۔

اس کا مطلب یہ ہوا کہ عبدالمتمین جامی صنفِ رباعی پر اپنی خصوصی توجہ مرکوز کر کے اڑیسہ کے سب سے پہلے شاعر ہر دے رام جودت کی روایت کو آگے بڑھا رہے ہیں۔

فارسی میں صنفِ غزل کی طرح صنفِ رباعی کے موجد بھی رودکی ہی کہلاتے ہیں۔ ایران نے صنفِ رباعی کے بڑے بڑے شاعروں (مثلاً خیام، سرمد، سعدی، وغیرہ) کو پیدا کیا جن میں خیام کو فٹزرالڈ کے انگریزی ترجموں کی وجہ سے بین الاقوامی شہرت نصیب ہوئی۔ یہ صنفِ سخن یعنی (صنفِ رباعی) فارسی گو شعراء سے گزر کر اردو میں درآئی تو ابتدائی دور میں شمالی ہند سے زیادہ جنوبی ہند میں اس کو بے پناہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ اس طرح ارضِ دکن میں قلی قطب شاہ، ملا وجہی، غواصی، نصرتی سے لے کر باقر آگاہ و یلوری تک رباعی گو شعراء کی ایک لمبی فہرست ہمارے سامنے آتی ہے۔ شمالی ہند میں شاہ حاتم اردو کے سب سے پہلے رباعی گو کہلاتے ہیں۔ میر، درد، سودا سے لے کر متوسطین اور متاخرین کے دور تک تقریباً تمام اساتذہ نے اس صنفِ سخن کو سینے سے لگایا۔ یوں تو بیسویں صدی میں صنفِ رباعی تلوک چند محروم، امجد حیدر آبادی، فراق، جوش، جمیل مظہری، پرویز شامی جیسے شعراء کا مرکز توجہ بنی، لیکن ان سب میں امجد حیدر آبادی کو جو مقام حاصل ہوا، کسی دوسرے کو نصیب نہیں ہوا۔ بہر کیف یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ جس طرح ماضی میں امجد حیدر آبادی نے حیدر آباد (دکن) میں رہ کر اپنے فن کی اساس صنفِ رباعی پر رکھی ہے، اسی طرح عبدالمتمین جامی نے جدید و قدیم موضوعات پر سیکڑوں رباعیاں کہہ کر اردو رباعیات کی تاریخ میں صوبہ اڑیسہ کا نام جوڑ دیا ہے۔ حالانکہ زمانہ قدیم سے لے کر اب تک اڑیسہ میں متعدد استاد گزرے ہیں، لیکن اب تک جامی کے سوا کسی اور کے یہاں بندرہ میں سے زیادہ تعداد میں رباعیاں نظر نہیں آتیں۔ ہندوستان گیر پیمانے پر دیکھا جائے تو بیسویں صدی کے اواخر اور اکیسویں صدی کے آغاز میں بہت سے اردو شعراء کے رباعیات کے مجموعے چھپ کر منظرِ عام پر آئے، لیکن ان میں سے بیشتر کے یہاں صرف رباعی کے سب سے آسان وزن یعنی ”لا حول ولا قوۃ الا باللہ“ کے وزن کا استعمال پایا جاتا ہے۔ حالانکہ فارسی اور اردو کے پرانے اساتذہ کے یہاں بحرِ ہزج سے اخذ شدہ اوزان کا استعمال نظر آتا ہے اور پھر رباعی کے چاروں مصرعے ان چوبیس اوزان میں سے الگ الگ اوزان میں بھی ہو سکتے ہیں۔ عبدالمتمین جامی کی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے تمام الگ الگ چوبیس اوزان میں بھی



طبع آزمائی کی ہے اور اپنی بعض رباعیوں کے الگ الگ مصرعوں میں مختلف اوزان بھی استعمال کیے ہیں۔ موجودہ عہد کے بعض رباعی گو شعراء کا کہنا ہے کہ رباعی کے چار مصرعوں کے اوزان الگ الگ ہوں تو پڑھتے وقت خوش آہنگی برقرار نہیں رہتی۔ اگر اس بات کو تسلیم کر لیا جائے تو فارسی اور اردو کے اساتذہ کی بیشتر رباعیوں کو رد کرنا ہوگا، جس کی وجہ سے ہمیں بہت بڑی ناکامی اور محرومی ہاتھ آئے گی۔ اس سلسلے میں راقم الحروف کا موقف یہ ہے کہ جس طرح رباعی کہنے کے لیے شعر کو مخصوص چنی مشق کی ضرورت ہوتی ہے، اسی طرح رباعی پڑھتے وقت قاری کے لیے بھی صحیح قرأت کی مشق کی ضرورت ہے تاکہ رباعی کا آہنگ صحیح طور پر گرفت میں آ سکے اور اس کی خوش آہنگی سے قاری حقیقی معنوں میں لطف اندوز ہو سکے۔ اس ضمن میں شمس الرحمن فاروقی کے بتائے ہوئے ”اصول تسکین اوسط“ (یعنی تین حرکتوں کی درمیانی حرکت کو سکون میں بدلا جاسکتا ہے) قارئین کی قرأت میں ہمیشہ معاون ثابت نہیں ہو سکتی۔ کیونکہ ”اصول تسکین اوسط“ کے استعمال سے رباعی کے ایک وزن سے ”کئی اوزان“ تو نکل سکتے ہیں لیکن ”تمام اوزان“ نہیں نکلتے۔ یعنی کہیں یہ اصول کام آتے ہیں اور کہیں نہیں آتے۔ یہ الفاظ دیگر رباعی کی تخلیق اور قرأت کے دوران ”اصول تسکین اوسط“ سے فائدہ تو اٹھایا جاسکتا ہے، لیکن اسے کلیہ کے طور پر قبول نہیں کیا جاسکتا۔

رباعی کی بابت عبد المتین جاتی نہایت زود گو ثابت ہوئے ہیں۔ ہفتہ بھر میں ان سے راقم الحروف کی تین چار مرتبہ ملاقات ہو جاتی ہے اور ہر مرتبہ جیب سے کاغذ کا پڑہ نکال کر پانچ چھ نئی رباعیاں سناتے رہتے ہیں۔ چند ماہ قبل لکھنؤ کے ڈاکٹر شمیم احمد صدیقی ایسی ایک کتاب ترتیب دے رہے تھے جو بیت بازی کے کام آ سکے یعنی یہ کتاب حروف آخر کے لحاظ سے بھی دیوان کہلا سکے اور حروف اول کے لحاظ سے بھی۔ موصوف نے راقم الحروف سے رابطہ کر کے اپنی ان مشکلات کا حل دریافت کیا کہ بہت سے جفت حروف (pairs of letters) ایسے ہیں، جن سے وابستہ رباعیاں نہیں مل رہی ہیں۔ میں نے ڈاکٹر صدیقی کو مشورہ دیا کہ ”اڑیسہ کے سب سے اہم رباعی گو شاعر عبد المتین جاتی سے آپ رجوع کیجیے، آپ کا مسئلہ حل ہو جائے گا“۔ واقعی ایسا ہی ہوا۔ جاتی نے مذکورہ کتاب کی خالی جگہوں کو اپنی طبع ز اور رباعیوں سے پُر کر دیا اور یہ کتاب ”گنجینہ رباعیات“ کے نام سے مارچ ۲۰۱۴ء میں نعمانی پرنٹنگ پریس، لکھنؤ سے چھپ کر منظر عام پر آ گئی ہے۔ اس



کتاب میں ڈھائی سو شعراء کی تقریباً ڈھائی ہزار رباعیات شامل ہیں۔ یعنی اوسطاً فی شعردس رباعیاں منتخب کی گئی ہیں۔ لیکن اس مجموعے میں اکیلے عبدالمتین جامی کی ۹۳ رباعیاں منتخب ہوئی ہیں۔ اور پھر یہ رباعیاں فرمائشی ہونے کے باوجود ان پر تصنع زدگی کا شائبہ تک نہیں گزرتا۔

غزل اور رباعی دونوں اصناف کی تقریباً عمر برابر ہے، کیوں کہ دونوں رودی کے ذہن کی اختراع ہیں۔ غزل کی زبان حسن و عشق کی زبان ہوتی ہے جو ”سٹے تو دل عاشق پھیلے تو زمانہ ہے“۔ لیکن رباعی کا دامن شروع ہی سے نہایت وسیع رہا ہے اور مختلف قسم کے موضوعات و واردات کو اس میں سمیٹا جاسکتا ہے۔ یوں تو سعدیؒ نے غزل کے موضوعات کو بھی کافی وسعت و پہنائی سے روشن کیا ہے، لیکن پھر بھی غزل ابھی تک ایک ایسی نازک صنفِ سخن ثابت ہوئی ہے جو ”ذرا سی ٹھیس لگ جانے سے ساغر ٹوٹ جاتے ہیں“ کے مصداق کرخت اور ٹھوس حقائق کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ صنفِ رباعی کے ساتھ ایسی بات نہیں ہے۔ اس میں ”کلام نرم و نازک“ کی بھی گنجائش ہوتی ہے اور ”تلخ واردات کی حقیقت بیانی“ کی بھی۔ عبدالمتین جامی کی رباعیوں میں مذکورہ دونوں قسم کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ ان کے یہاں کہیں اخلاقیات، امن پسندی اور بشر دوستی کے پیغام سے لبریز رباعیاں نظر آتی ہیں تو کہیں فلسفہٴ حیات و تصوف کی عکاسی کرتی ہوئی اور کہیں طنز کے نشتر چبھوتی ہوئی یا پھر خالص غزل کی طرح وارداتِ قلبی کا جام چھلکاتی ہوئی رباعیوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ ذیل کی مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

اخلاقیات، امن پسندی اور بشر دوستی:

روشن کریں ہر گھر میں محبت کا چراغ  
کب پھر نہ بجھے گا کہیں الفت کا چراغ

چلیے کہ جلاتے ہیں اخوت کا چراغ  
نیکی سے بدلنا ہے بدی کا یہ چلن

فلسفہٴ حیات:

کرتی ہے ڈھیر کب اجل کیا جانے  
کب اس میں پڑے گا اک بل کیا جانے

کب سوکھنڈیت کا کنول کیا جانے  
نظارہ حسن کا ابھی ہے باقی

تصوف:

تخلیق کو خالق سے جدا کہتا ہوں

ہر چیز کو تخلیق خدا کہتا ہوں

یہ بات حقیقت پہ ہے جنی جاتی  
جو کچھ بھی میں کہتا ہوں بجا کہتا ہوں

طر:

کیا بات ہوئی عورتیں نکلیں باہر  
اور مرد مقید ہوئے گھر کے اندر  
ناپید ہوئیں قدریں دنیا میں جب  
حاوی ہوا مشرق پر مغرب کا اثر

واردات قلبی کا انعکاس:

برسوں ہوئے دیکھا نہیں چہرہ اپنا  
باقی نہ رہا خود سے رشتہ اپنا  
آئینہ خیال کا ہوا ہے مجروح  
غم جب سے ہوا جاتی تغہ اپنا  
چونکہ جاتی خود ایک جدید شاعر ہیں، اس لئے ان کی بعض رباعیوں میں علامت پسندی اور پیکر تراشی کا عمل اور جدید حسیت کا اظہار بدرجہ احسن کا فرمانظر آتا ہے۔ جدید انداز کی رباعیوں کی چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

آنگن میں ہمارے ہے بڑا سا برگد  
سایہ ہمیں ملتا ہے ہمیشہ بے حد  
ہاں دھوپ کی کچھ تو ہے ضرورت ہم کو  
پر دھوپ تو چھوتی نہیں گھر کی سرحد

☆

ظلمات کا ممنوعہ شجر سامنے تھا  
ماپوس تو ہم کا حجر سامنے تھا  
اک خوف کا سایہ بھی تھا میرے پیچھے  
چھوڑا جو میں گھر لبا سفر سامنے تھا

☆

ایقان کی حد کو جب وہ چھوڑ چلا  
اک نور کے دریا میں تھا وہ لفظ کھڑا  
آتی جاتی لہریں حیران رہیں  
اس طرح معانی کو وہ دیتا تھا صدا

عبدالمتین جاتی نے رباعی کی بحروں کو لے کر تین نئی قسم کے تجربے انجام دیے ہیں (۱) آزاد رباعی (۲) تراکے بروزن رباعی (۳) سانیٹ بروزن رباعی۔ اگر ان تینوں میں سے کوئی ایک بھی ہمارے ادب میں چل نکلے تو اولیت کا سہرا یقیناً عبدالمتین جاتی کے سر بندھے گا۔ اب آئیے

ان تجربات کی تفصیل پر غور کریں۔

(۱) آزاد رباعی کا تجربہ:- ”آزاد غزل“ کے غلطہ کے زمانے میں فیروز اور تفصیل احمد نے ”آزاد رباعی“ کا سلسلہ شروع کیا تھا جس کا ذکر راقم الحروف نے اپنے مضمون ”جدید شعری رویہ ۶۰ء کے بعد“ (مطبوعہ اضافی تنقید ۱۹۷۱ء) میں کیا تھا۔ لیکن چونکہ یہ حضرات ”آزاد رباعی“ کے تشفی بخش اصول پیش نہیں کر سکے تھے، اس لیے ان کا یہ تجربہ اہل نظر کی توجہ اپنی جانب مبذول کرانے میں ناکامیاب رہا۔ تقریباً ۳۵ سال کے بعد عبدالحسین جاتی اس جانب متوجہ ہوئے ہیں۔ انہوں نے آزاد رباعی کے لئے اپنا اصول قائم کیا ہے کہ رباعی کے چار مصرعوں میں سے تین مصرعے رباعی کے مسلمہ اوزان پر ہوں اور صرف ایک مصرعے کے صدر، ابتدا اور حشو اول کے اوزان برقرار رہیں (یعنی پورے مصرعے کے حشو دوم اور عروض روض کو حذف کر دیا جائے۔) ذیل کی مثال پر غور کیجیے۔

صدر، ابتدا۔ حشو اول۔ حشو دوم۔ عروض روض

اس نے مرا اندازِ تکلم چھینا

مفعول۔ مفاعیل۔ مفاعیلین۔ فاع

دریائے فکر کا تلاطم چھینا

مفعول۔ مفاعیل۔ مفاعیلین۔ فاع

کیا اور رہا باقی.....

مفعول۔ مفاعیلین.....

لب سے مرے خوشبو کا تبسم چھینا

مفعول۔ مفاعیل۔ مفاعیلین۔ فاع

سب سے اہم بات یہ ہے کہ جاتی کے بنائے ہوئے اصول پر تخلیق کی گئی ہے اور رباعیوں میں پابند رباعیوں کا تاثر برقرار رہتا ہے۔

(۲) تراکے پروزن رباعی: تراکے فرانسیسی زبان کے ایک کلاسیکل صنفِ سخن ہے جو آٹھ مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ پہلے مصرعے کی تکرار چوتھے اور ساتویں مصرعے میں اور دوسرے مصرعے کی تکرار آٹھویں مصرعے میں ہوتی ہے۔ پہلا، تیسرا اور پانچواں مصرع ہم قافیہ اور دوسرا اور چھٹا مصرع ہم

قافیہ ہوتے ہیں۔ غرض کہ قافیے کا التزام اس طرح ہوتا ہے: اب اب اب۔

اردو میں زلیخا کمارشاد، فرحت کیفی، مظہر امام وغیرہ نے اس ہیئت میں طبع آزمائی کی ہے۔ لیکن اب تک کسی نے رباعی کے وزن پر ترانے نہیں کہے تھے۔ عبدالمستین جاتی نے اس سلسلے میں پہل کی ہے اور اردو میں ایک نئے تجربے کا آغاز کر دیا ہے۔

(۳) سانیٹ بروزن رباعی: سانیٹ چودہ مصرعوں پر مبنی اطالوی صنفِ سخن ہے جو انگریزی سے ہوتی ہوئی دنیا تقریباً تمام زبانوں میں پھیل گئی۔ پوری نظم دو حصوں میں بٹی ہوئی ہے۔ پہلے آٹھ مصرعوں پر مبنی حصے کو Octet اور دوسرے چھ مصرعوں پر مبنی حصے کو Sestet کہا جاتا ہے۔ تمام مصرعے ایک ہی وزن پر ہوتے ہیں، لیکن قافیوں کے پیٹرن کے مطابق اسے اطالوی، اسپنری، شیکسپیرین سانیٹ وغیرہ کے نام سے پکارا جاتا ہے۔ مثلاً اطالوی یا پٹرارچین سانیٹ میں قافیوں کا پیٹرن ہے:

اب با اب با ج د ج د ج د

اسپنرین سانیٹ میں قافیوں کا پیٹرن ہے:

اب اب اب ب ج ب ج ج د ج د د

اس طرح شیکسپیرین سانیٹ میں قافیوں کا پیٹرن ہے:

اب اب ج د ج د د د د د

اردو میں اختر جونا گڑھی، عظیم الدین احمد، اختر شیرانی، حسرت موہانی، سے لے منوہر لال ہادی، حنیف کیفی، نادم بلخی اور علیم صبا نویدی تک بے شمار شعراء نے اس صنفِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے، لیکن سب نے غزل ہی کے اوزان کو اپنایا، کسی نے رباعی کے اوزان میں سانیٹ کہنے کی ہمت نہیں کی تھی۔ عبدالمستین جاتی نے پہلی بار رباعی کے اوزان پر پٹرارچین، اسپنری اور شیکسپیرین.... ہر طرح کے سانیٹ کہنے کی کوشش کی ہے۔ شیکسپیرین سانیٹ بروزن رباعی کی ایک مثال ملاحظہ فرمائیے:

ایام کا اک لباً سفر باقی ہے . . . .

تم اور بھی کچھ دیر مرے ساتھ رہو . . . .



احساس کی تاریک ڈگر باقی ہے . . . . ا  
 تنہا ہوں میں تم شامل حالات رہو . . . . ب  
 جذبوں کو مرے یوں ہی اُجاگر رکھو . . . . ج  
 قتلی جنوں کو نہ بچھاؤ ہرگز . . . . د  
 یوں میرے تخیل کو قد آور رکھو . . . . ج  
 نغمات پرانے نہ سناؤ ہرگز . . . . د  
 جانا ہے مجھے وقت کی دہلیز سے دور . . . . ہ  
 محفوظ ہے میرے لیے ایسی منزل . . . . و  
 آتا ہے نظر مجھ کو مقامِ مَدَنی . . . . ہ  
 وہ امن کے دریا کا ہے ایسا ساحل . . . . و  
 تم راہ کو کرتے ہوئے گریز چلو . . . . ز  
 اے جان جگر تم بھی ذرا تیز چلو . . . . ز

تجربہ بہر حال تجربہ ہے۔ اسے ادب میں جاری رہنا چاہیے۔ ورنہ فن کاروں کی تخلیقیت کا سوتا خشک ہو کے رہ جائیے گا۔

ایک اچھے اور سچے فنکار کی پہچان یہی ہے کہ اس نے جو کچھ لکھا ہے اس سے اس کو ہرگز اطمینان نہیں ہوتا، بلکہ بہت سی باتیں جو اُس کے ذہن میں ان کہی رہ جاتی ہیں ان کو قرطاس و قلم کی گرفت میں لانے کے لئے وہ ہمہ رقت بے قرار رہتا ہے۔ غالباً جاتی کی ذیل کی رباعی شاعر کی اسی اضطرابی کیفیت کا اظہار یہ ہے:

میں خود کو اک قطرۂ دریا لکھوں

کیا جسم سے ہے روح کا رشتہ لکھوں

اک راز ہے انسان کی ہستی جاتی

تھوڑی سی حیات ہے میں کیا کیا لکھوں

جاتی کا یہی کربِ تخلیق ان کے کھرے شاعر ہونے کی بین ثبوت ہے۔

راقم الحروف کو امید ہے کہ عبد المتین جاتی کا زیر نظر رباعیات کا مجموعہ انہیں اردو کے جدید رباعی گو شعراء کی صفِ اول میں ایک نمایاں مقام ہی عطا نہیں کرے گا بلکہ صوبہ اڑیسہ جیسے غیر اردو علاقے کی جانب سے پوری اردو دنیا کے لئے ایک گراں قدر، منفرد اور ناقابلِ فراموش تحفہ ثابت ہوگا۔

## ترسیلے

### (علیم صبا نویدی)

علیم صبا نویدی اپنی نئی نئی حرکتوں سے ہم اردو دانوں کو اچنبھے میں ڈال دینے کے عادی ہیں۔ بیٹھے بٹھائے انہیں کیا سوچھی کہ انہوں نے اپنی آزاد غزلوں کا مجموعہ ”رد کفر“ کے نام سے چھپوا لیا۔ گویا آزاد غزل کے منکروں پر کفر کا فتویٰ صادر کر کے ان ’کافروں‘ کے عقائد کی رد میں اپنا یہ مجموعہ پیش کیا۔ (جو اتفاق سے اردو میں آزاد غزل کا پہلا مجموعہ ہے) مظہر امام، مختلف شاعروں کی آزاد غزلوں کا ایک انتخاب شائع کرنے والے ہیں۔ لیکن اس بابت بھی علیم صبا نے بازی جیت لی۔ انہوں نے ”بے خطر کو دہرا آتش نمرود میں عشق“ کے مصداق آزاد غزلوں کا انتخاب ”قید شکن“ کے نام سے شائع کر دیا جو آزاد غزلوں کا پہلا انتخاب ہے۔ ان کی اسی قسم کی جرأتِ زندانہ کا احساس ہمیں اس وقت بھی ہوا جب آزاد غزل سے متعلق انہوں نے مختلف تنقیدی مضامین کو یکجا کر کے ”آزاد غزل۔ شناخت کی حدود میں“ کے نام سے شائع کیا۔ یہ بھی اردو میں اپنے موضوع کی پہلی کتاب ہے۔ ان سب کے بعد اب علیم صبا نویدی اپنی طبع زاد ہائیکو نظموں کا مجموعہ ”ترسیلے“ کی شکل میں لے کر حاضر ہوئے ہیں تو اسے بھی اردو دانوں کو چونکا دینے والی کوشش سمجھتا ہوں۔

ہائیکو ایک قدیم جاپانی صنفِ شاعری ہے۔ ہائیکو نظم کے صرف تین مصرعے ہوتے ہیں۔ لیکن اس اختصار کے باوجود اس نظم میں ایسا لفظی پیکر پیش کیا جاتا ہے جس سے کوئی دیکھی ہوئی یا محسوس کی ہوئی شے نظر کے سامنے پھر جاتی ہے۔ یا ماضی کے کسی واقعہ کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ یوں تو یہ صنفِ طرزِ محاکات کے لئے زیادہ موزوں ہوتی ہے لیکن آج کل اس میں جدید انداز کی چیزیں بھی شامل ہو رہی ہیں۔ یہ صنفِ سخن سرزمینِ جاپان سے نکل کر رفتہ رفتہ سارے عالم میں اپنی دھاک جما چکی ہے۔ اب انگریزی کے علاوہ دیگر مغربی زبانوں کے شعراء بھی اس صنف میں اپنی طبیعت کا جوہر دکھانے لگے ہیں۔ نوبل انعام یافتہ یونانی شاعر جارج سفرس کے اتباع میں مختلف زبانوں میں

ہائیکو نظمیں لکھی جا رہی ہیں۔ اردو والوں سے اس جاپانی صنفِ سخن کا رشتہ غالباً اس وقت قائم ہوا جب قاری سرفراز حسین اور ان کے بعد پروفیسر نور الحسن برلاس، ٹوکیو یونیورسٹی میں اردو کے استاد مقرر ہوئے۔ پروفیسر برلاس کے تعاون سے شاہد احمد دہلوی نے جنوری ۱۹۳۶ء میں ”ساقی“، ”دہلی“ کا ”جاپان نمبر“ شائع کیا تو اردو والے اس نئی صنفِ سخن کی جانب متوجہ ہوئے۔ کلیم الدین احمد، جو نظموں میں ”ابتدا“، ”عروج اور انتہا“ کے اصول کے پیش نظر غزل کے شعر کو مختصر نظم کی حیثیت سے قبول کرنے کے لئے تیار نہیں تھے، انہوں نے بھی اس صنفِ سخن کو سراہا۔ بلکہ انہوں نے کہا کہ جو خوبیاں ہائیکو میں پائی جاتی ہیں، وہ غزل کے شعروں میں مقصود ہیں۔ نیاز فتح پوری جنہیں خالص غزل کا نقاد کہا جاتا ہے انہوں نے بھی اس جاپانی صنفِ سخن کی داد دی۔ جاپان کی ایک شاعرہ نے اپنے بچے کے انتقال پر ایک ہائیکو نظم کہی تھی۔

”میرا بچہ تیلیوں کی تلاش میں بہت دور نکل گیا ہے۔۔۔۔۔۔ نیاز صاحب نے اس مختصر سی نظم کے کیف و اثر کی بے حد تعریف کی۔ غرض کہ گذشتہ نصف صدی کے عرصے میں اردو کے ہائیکو کہنے والے شاعروں کی تعداد میں اچھا خاصہ اضافہ ہو گیا ہے۔ جدید شاعری کے دور میں جدید طرز کی ہائیکو نظمیں لکھی جا رہی ہیں۔ ہندوستان میں کم، پاکستان میں زیادہ۔ اردو ادب میں ہائیکو نظموں کا کوئی باقاعدہ مجموعہ شائع نہیں ہوا تھا۔ اس اعتبار سے علیم صبا تابل مبارک باد ہیں کہ انہوں نے یہ پہلا قدم اٹھایا۔

”توم بوسوری

رو کے سودا دو کو ما

ری! تا پورا“

ترجمہ: (مکوڑے پکڑتے ہوئے، مجھے سخت تعجب ہے۔ وہ آج کہاں چلا گیا۔)

علیم صبا نویدی نے دو قسم کی ہائیکو نظمیں کہی ہیں۔ (۱) ”پابند ہائیکو“ (۲) نثری ہائیکو۔ تمام پابند ہائیکو نظمیں ”فاعلاتن۔ مفاعلن۔ فععلن“ ہی کے وزن پر ہیں۔ ان کے تین مصرعوں میں سے پہلے اور تیسرے میں ردیف و قافیہ کی پابندی بھی نظر آتی ہے جب کہ نثری ہائیکو کے تینوں مصرعے بحور، ازان اور ردیف و قوافی کی پابندیوں سے آزاد ہیں۔ یوں تو علیم صبا کی غزلوں کی ان

ہائیکو نظموں میں بھی تشبیہات و استعارات کی ندرت اور فکر و نظر کی گہرائی پائی جاتی ہے۔ لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ نثری ہائیکو میں پابند ہائیکو کی بہ نسبت زیادہ تنوع، وسعت اور گہرائی ہے۔ اس کے پہلو بہ پہلو ہمیں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ نثری ہائیکو کو پابند ہائیکو کی شکل میں ڈھال دیا جاتا (جو علیم صبا نویدی جیسے مشاق شاعر کے لئے کوئی مشکل کام نہیں تھا) تو ان نظموں کی اثر آفرینی میں اچھا خاصا اضافہ ہو جاتا۔ چوں کہ علیم صبا نویدی کے مزاج میں غزلوں کی ہم آہنگی رچ بس گئی ہے، اس لئے نثری ہائیکو میں بھی کہیں کہیں غیر شعوری طور پر بحور و اوزان کی ہم آہنگی ابھرتی ہے۔ مثلاً

### ☆ مباحث میں

عقیدتوں ، واہموں میں

خدا تقسیم ہو کر رہ گیا ہے

علیم صبا نویدی کی چند عمدہ نثری ہائیکو نظمیں ملاحظہ فرمائیے جن میں نیا احساس اور نیا انداز

بیان و طرز اظہار پایا جاتا ہے۔

☆ میں اپنے اندر کی کائنات میں پھیل گیا ہوں

باہر ایک سورج

میری تلاش میں ہے

☆ یہ بے آسماں چاہتیں

یہ بے زمین رشتے

ان کا خالق کون ہے؟

☆ خشک سمندر میں

کاغذی کشتیاں

اور سفر روشنائی کا

یوں تو اس مجموعہ کی ہر پابند ہائیکو نظم بذات خود ایک مکمل اکائی کا درجہ رکھتی ہے، لیکن ان

تمام ہائیکو نظموں میں ایک داخلی تسلسل بھی ہے جس کی وجہ سے یہ سب مل کر ایک طویل نعتیہ نظم کی شکل

اختیار کرتا ہے۔ ہائیکو نظموں کا آغاز حمد سے ہوتا ہے۔ جو اس طرح ہے:

میرا اول بھی، میرا آخر بھی

اس کے آگے ہے سر بہ سجده صبا

میرا باطن بھی میرا ظاہر بھی



اس کے بعد کائنات کی تخلیق اور انسان کے وجود کا ذکر کرتے ہوئے شاعر سرور کائنات کی پیدائش کا تذکرہ ان الفاظ میں کرتا ہے:

حاصل دہر کا ٹکینہ ہے  
گوشتے گوشتے میں آج نقش فشاں  
تاج دار شہ مدینہ ہے

کئی ہائیکو نظمیں حضور ﷺ کی مدح سرائی میں ہیں جو روایتی قصیدوں کے رنگ سے ہٹ کر خالص جدید انداز میں کی گئی ہیں۔ مثلاً

صف پہ صف روشنی کے فوارے  
تیرگی کا وجود غوطہ زن  
آنکھ میں راحتوں کے نظارے

اس کے بعد شاعر اس وقت کے عرب کی ابتری اور زبوں حالی کی عکاسی کرتا ہے لیکن چونکہ اس عہد کا انتشار ہمارے اپنے عہد کے انتشار و فتنہ سے بڑی حد تک مماثلت رکھتا ہے، اس لئے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے شاعر ان ہائیکو میں صدی کی تباہی اور ویرانی کا علامتی انداز میں ذکر کر رہا ہے۔ اس لئے اس نوعیت کی ہائیکو نظمیں خالص جدید شاعری کے زمرہ میں آسکتی ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے۔

☆ دور تک کارواں تباہی کا	☆ شب کے ہاتھوں میں لاش سورج کی
راستے، منزلیں، غبار آلود	دن کی باہوں میں چاندنی کا قتل
بھاگ جاگا ہوا سپاہی کا	وقت کو فکر اپنی جج دھج کی

☆ چمکنی مچھلیاں سمندر میں  
آسماں پانیوں میں گھلتا ہے  
اور زمیں، ظلمتوں کے چکر میں

شاعر معراج کا ذکر ان الفاظ میں کرتا ہے

☆ ایک لمحے میں طے ہزاروں میل

ایک آہٹ پہ روبرو منزل

خشک موسم میں گنگنائی جھیل

اسلام کے دورِ عروج میں ایک مرد مجاہد کا کردار ملاحظہ فرمائیے:

☆ معتبر منزلوں کا راہی وہ

ہیں سمندر پناہ میں اس کی

ہے صدف آشنا سپاہی وہ

اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ:

☆ سات عالم کا نور سجدے میں

قتل و غارت گری کے دن کالے

اک دلِ ناصور سجدے میں

”من عرف نفسه فقد عرف ربه“ کے مصداق انسان میں اپنی ذات کی

تلاش کا جذبہ جاگ اٹھتا ہے۔ لہذا شاعر کہتا ہے۔

☆ اجلی تقدیر کا سفر اندر

☆ خود میں خود کی تلاش جاگی ہے

شہرگوں میں سدا ہے تابندہ

سر بلندی کو چھو رہی ہے نظر

پھولتی پھیلتی نظر اندر

اوج پر قوت نگاہی ہے

اخیر میں شاعر کو اپنی ذات کا عرفان حاصل ہو جاتا ہے لہذا کہتا ہے۔

☆ جس کے آگے ہے آسمان ششدر

☆ نور ہی نور ہے مرا مسکن

مرے اندر وہ نور ہے مستور

جستجو ارتقائی حد سے دور

نگہِ خالق جہاں ششدر

دلِ لاہوت میں مری دھڑکن

پابند ہائیکو نظموں کا اختتام ان نعتیہ ہائیکو پر ہوتا ہے:

☆ آپ کے ذکر میں قلم کا سر

☆ آنکھ جاوہر کہ نصیب بنی

جھک گیا ہے بصدِ عقیدت سے

خار پھولوں میں ہو گئے تبدیل

زندگی عاشق حبیب مبنی اور الفاظ ہو گئے ہیں گہر

ان نعتیہ ہائیکو نظموں کو محض اس لئے نظر انداز نہیں کر دینا چاہیے کہ یہ نعتیہ شاعری کے ذیل میں آتی ہیں، بلکہ ان کی نظموں کو ہمارے اپنے عہد کے تناظر میں دیکھنا اور پرکھنا چاہیے۔ جیسا کہ میں نے کہا ہے، سرور کائنات کے مبعوث ہونے کے زمانے کی جو تصویر پیش کی گئی ہے وہ گویا ہمارے اپنے عہد کی سچی اور جیتی جاگتی تصویر ہے۔ کوئی جدید شاعر صرف تین مصرعوں میں ہمارے اپنے زمانے کی زبانوں کی اس سے بہتر تصویر کیا پیش کرے گا؟ میرے نزدیک علیم صبا نویدی کی وہ ہائیکو نظمیں سب سے زیادہ قابل قدر ہیں جن میں شاعر نے اپنی ذات کی دریافت اور اپنے گم گشتہ احساسِ انا کی بازیافت کا بیڑا اٹھایا ہے۔

غزل، دو ہے اور ہائیکو یہ تینوں کلاسیکل اصنافِ سخن ایسی ہیں جو ایجاز، اختصار اور ارتکاز پر یقین کامل رکھتی ہیں اور ان کا فن سمندر کو کوزے میں سمونے کے مصداق ہے۔ غزل کی طرح ہائیکو بھی نہایت لطیف اور نرم و نازک صنفِ سخن ہے۔ جاپانی زبان میں باشو (۱۶۴۳ تا ۱۶۹۳) اس صنفِ سخن کا سب سے اہم کلاسیکل شاعر کہلاتا ہے۔ باشو سے لے کر اب تک جاپانی زبان میں لا تعداد کامیاب ہائیکو کے شاعر گذرے ہیں، لیکن سب نے ہائیکو کے مخصوص فارم کو ملحوظ رکھا۔ ہائیکو کے تین مصرعوں کے کل سلیبل (Syllables) سترہ ہوتے ہیں جن میں سب سے پہلے میں پانچ، دوسرے میں سات اور تیسرے میں پانچ ہوا کرتے ہیں۔ یعنی تینوں مصرعے مساوی الوزن نہیں ہوتے اردو میں طویل اور خفیف دونوں طرح کے سلیبل مروج ہیں۔ جہاں ایک حرکت (۱) اکیلی ہو اسے ایک خفیف سلیبل اور جہاں حرکت کے ساتھ سکون مل جائے یعنی (شکل۔ ۱) اس طرح ہو تو اسے طویل سلیبل کہا جائے گا۔ سنسکرت کے چھندوں کی کتابوں میں خفیف سلیبل کے لئے "ا" اور طویل سلیبل کے لئے "س" جیسے نشانوں کا استعمال ہوتا ہے۔ اردو ہائیکو میں پانچ سات پانچ کی پابندی انہیں معنوں میں برقی جاسکتی ہے کہ طویل اور خفیف دونوں طرح کے سلیبل کو ایک ایک سلیبل تصور کیا جائے۔ مثلاً میری اپنی چند ہائیکو نظمیں ملاحظہ فرمائیں۔

(۲) من میں تیرا غم

(۱) لمحوں کی تپلی

sssss۔۔۔۔۔ ۵ سلیبل

sssss۔۔۔ ۵ سلیبل





پابندی کا لحاظ نہیں رکھتے اس لئے ہماری جدید ہائیکو نظموں میں بھی اس فنی پابندی کا سراغ نہیں ملتا۔ اس انحراف کے جواز میں یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ہمارے ادب میں جب سانیٹ کا تجربہ انجام دیا گیا ہے (جس کے شاعروں میں دہلی کے منوہر لال ہادی سے لے خود تامل ناڈو کے عزیز تمنائی اور علیم صبا نویدی تک شامل ہیں) تو چودہ مصرعوں کی پابندی تو رکھی گئی، لیکن سانیٹ کی مخصوص بحر اور سلیبل کی مخصوص پابندی کو نظر انداز کر دیا گیا۔ اس لئے ہائیکو میں سلیبل کی پابندی کا لحاظ کیوں رکھا جائے؟

میں یہ تسلیم کرتا ہوں کہ کسی زبان کی مخصوص صنفِ سخن کو دوسری زبان میں برتنے وقت اس کے فارم میں کچھ تبدیلیاں ناگزیر ہوتی ہیں لیکن ان تبدیلیوں کے دوران اس مخصوص صنفِ سخن کی روح بحروغ نہ ہونی چاہیے۔ ہمارے ادب میں سانیٹ کے جو تجربے ہوئے ہیں ان میں سانیٹ کی روح بہر حال برقرار رہتی ہے۔ لیکن ہائیکو میں عموماً جو تجربے ہوئے ہیں ان سے ہائیکو کا اصل مقصد ہی فوت ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔

’پانچ سات پانچ‘ کے اصول کو ملحوظ رکھ کر بہت سی ہائیکو نظمیں کہنے کے بعد میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ پوری نظم میں الفاظ کی کل تعداد ۱۲ سے زیادہ اور ۹ سے کم نہیں ہوتی۔ الفاظ کی تعداد کی اوسط صرف دس ہوتی ہے (جن میں سے دو تین فعل اور دو تین حرف جار ہوتے ہیں)۔ جب کہ علیم صبا کی ہائیکو نظموں میں الفاظ کی تعداد اوسطاً پندرہ ہے۔ جاپانی زبان کی ہائیکو نظموں میں بھی اوسطاً دس الفاظ استعمال ہوتے ہیں۔ تقریباً دس لفظوں میں ایک مکمل شاعرانہ خیال پیش کرنا، جس میں تشبیہات، استعارات اور محاکات بھی ہوں اور دیگر شعری لوازم بھی، شاعر کا کوئی معمولی کارنامہ نہیں ہو سکتا۔ امید ہے کہ میرے بتائے ہوئے اصولوں کے تحت اردو کے نئے شاعر پھر نئے انداز سے اس صنفِ سخن کی طرف راغب ہوں گے۔ یہ بھی ممکن ہے علیم صبا نویدی خود پڑھ کر یہ جام و مینا اٹھالیں اور اچانک ہمارے ہاتھ میں ان کا ایک اور ہائیکو نظموں کا مجموعہ ہو جس میں اس صنفِ سخن کی پوری پابندی جلوہ افروز ہو۔

بہر کیف موجودہ صورت میں بھی ”تریلے“ کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے۔ مجھے امید ہے کہ چاہے آپ اس مجموعے کی نظموں کو مشنوں کی حیثیت سے قبول کریں یا ہائیکو کی شکل میں، جدید شاعری کی حیثیت سے قبول کریں یا جدید انداز کی نعتیہ شاعری کی شکل میں۔ علیم صبا نویدی کی اس

کاوش کو اردو کے شعری سرمایہ میں ایک قابل قدر اضافہ تصور کیا جائے گا۔

## دکن کا ادبی منظر نامہ

(علیم صبا نویدی)

علیم صبا نویدی ان معنوں میں تامل ناڈو کے ”بابائے اردو“ کہلاتے ہیں کہ انہوں نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے پہلو بہ پہلو اپنے تحقیقی کارناموں سے صوبہ تامل ناڈو جیسے دور دراز علاقے کو پوری اردو دنیا کے ساتھ مربوط و منسلک کر دیا ہے۔ ایک طرف علیم صبا نے اپنے اختراعی ذہن کو بروئے کار لا کر آزاد غزل، ہائیکو، نثری نظم اور دیگر نئے نئے اصنافِ سخن کو اردو ادب میں استحکام بخشا ہے تو وہیں دوسری طرف جامعاتی مقالوں سے ہٹ کر خالص تحقیقی رویوں کو اپناتے ہوئے قاضی عبد الودود، مالک رام، امتیاز علی عرشی، رشید حسن خاں جیسی بڑی ہستیوں کی صف میں اپنے آپ کو کھڑا کر دیا ہے۔ تامل ناڈو کے ماضی و حال کے ادیبوں اور شاعروں سے متعلق ہزاروں صفحات سیاہ کرنے کے بعد ان کی نظر پڑوس کے صوبوں کرناٹک اور تلنگانہ پر پڑی ہے۔ ”کرناٹک میں نئی شاعری“ کے موضوع پر ایک تحقیقی اور تنقیدی کتاب لکھنے کے بعد اب موصوف ”دکن کا ادبی منظر نامہ“ کے عنوان سے ایک نئی کتاب لے کر حاضر ہوئے ہیں۔ آگے چل کر ہم ان سے ”آندھرا پردیش میں اردو“ کے موضوع پر بھی ان کی مبسوط کتاب کی امید رکھتے ہیں۔ یہ وہ علاقہ ہے جہاں ایک طویل مدت سے اردو اور فارسی کے شعر و ادب کی عظیم روایت موجود ہے۔ لیکن افسوس کی بات ہے کہ تلنگانہ کے دانشوروں نے ہمیشہ اس ساحلی علاقے کو نظر انداز کیا ہے۔ علیم صبا کا ذہن نہایت صاف ستھرا، ہر طرح کے صوبائی تعصب اور ہر نوع کی احباب نوازی اور گروہ بندی سے پاک ہے۔ لہذا زیرِ نظر کتاب میں جو کیاں رہ گئی ہیں، امید قوی ہے کہ وہ آئندہ اس کی تلافی کر دیں گے۔ اردو میں اب تک نہ کوئی مکمل ڈکشنری لکھی گئی ہے، نہ مکمل ادبی تاریخ۔ حتیٰ کہ جمیل جالبی کی ”تاریخ ادبِ اردو“ بھی نامکمل اور آدمی ادھوری ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ہندو پاک اور بیرونی ممالک کے مختلف علاقوں میں اردو کا جو کام ہوتا رہا ہے، اسے ”نئی تاریخ ادبِ اردو“ میں سمیٹ لیا جائے تاکہ ایک مکمل تاریخِ اردو منصوبہ شہود پر آئے۔ ظاہر ہے کہ اس بابت علیم صبا نویدی کی مذکورہ تمام کاوشیں بڑی حد تک مدد و معاون ثابت ہوں گی۔

## طرح نو

(نئی غزل کا سفر)

(علیم صبانویدی)

میں اکثر اس مسئلے پر غور کرتا ہوں کہ اردو کی جدید شاعری نے اب تک بین الاقوامی ادب کو کون سا نیا میلان (Trend) دیا ہے؟ اردو کی جدید شاعری میں وہ کون سی خصوصیت ہے جس کی بناء پر وہ دوسری زبانوں کی جدید شاعری سے الگ طور پر پہچانی جاسکتی ہے؟ بڑے غور و خوض کے بعد میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ ہماری ”نئی غزل“ کا کل سرمایہ ہی اردو کی جدید شاعری کا وہ طرہ امتیاز ہے جسے دوسری زبانوں کے سامنے فخر کے ساتھ پیش کیا جاسکتا ہے۔ جہاں تک ہماری جدید نظموں کا تعلق ہے، جس نظم میں ’نئی غزل‘ کی سی لطافت و نزاکت کی چاشنی آگئی ہے، اس نظم میں ایک نئی انفرادی شان پیدا ہوگئی ہے۔

غزل گوئی دراصل کونے کی طرح دھیمی دھیمی آنچ میں سلگنے کا دوسرا نام ہے۔ آپ کو معلوم ہے کہ ایک کامیاب غزل گو محض قطرے میں دجلے کا نظارہ نہیں کرتا بلکہ سمندر کو کوزے میں سمونے کے آداب سے بھی آشنا ہے۔ لیکن اس کے پہلو بہ پہلو غزل گو شاعر اپنے تجربات کو کس حد تک کثیف اور منجمد (Condensed) شکل میں پیش کر سکا ہے، اس پر بھی اس کی کامیابی کا دارومدار ہے۔ جہاں تک غزل کے اسلوب کی دل نشینی کا تعلق ہے، لطافت بیان اس کے لئے پہلی شرط مانی جاتی ہے۔ لہذا کھر در کی قسم کی اینٹی غزل کو غزل کا درجہ نہیں دیا جاسکتا۔ غزل کی حیثیت ایک ایسے آئینے کی طرح ہے جس کو ذرا سی ٹھیس لگی اور یہ ٹوٹ پھوٹ کے کرچوں کی شکلوں میں بکھر گیا۔ چوں کہ انسان کا دل بھی ایک نازک آئینہ کی طرح ہے، اس لئے غزل گویا ”انسان کے دل کا آئینہ“ ہے۔ لہذا غزل میں واردات قلبی کا براہ راست یا بالواسطہ اظہار نہایت ضروری ہے جس کے بغیر غزل غزل نہیں کہلا سکتی۔ یوں تو زمانہ قدیم سے اب تک داستان حسن و عشق کے پہلو بہ پہلو فلسفیانہ اور متصوفانہ موضوعات کو بھی دائرہ غزل میں شامل کیا گیا ہے۔ لیکن جہاں کہیں یہ موضوعات کیفیات کے ابلاغ میں جذبات کی اضافی فراوانی کا حق ادا نہیں کر سکتے ہیں، وہیں غزل سپاٹ اور بے کیف ہو کر غزل گو کا منہ جڑانے لگتی ہے۔ اب تک غزل نے کئی نشیب و فراز دیکھے ہیں۔ کئی بار اس پر خزاں آئی ہے، کئی



ہر اس کے پتے خشک ہو کر جھڑے ہیں۔ لیکن پھر بھی اس پر ایسا دور ضرور آیا ہے کہ اس کی خشک ٹہنی سے سرسبز و شاداب کو نیلیں پھوٹ نکلی ہیں اور اپنا کرشمہ دکھا گئی ہیں۔ زیادہ دُور جانے کی ضرورت نہیں۔ ترقی پسندی کے دور میں نظم کے مقابلے میں غزل کو کم تر درجہ کی صنفِ سخن قرار دیا گیا اور اس سے سیاسی اور سماجی خدمات حاصل کرنے کی خواہ مخواہ کوشش کی گئی۔ اس میں تو کئی نیاز حیدر، کئی ساحتِ لہ، ہیانوی اور کئی معصوم رضا راستی پیدا ہو گئے لیکن گنتی کے پرویز شاہدی، فیض احمد فیض، جاں نثار اختر، احمد ندیم قاسمی، مجروح اور غلام ربانی تاباں پیدا ہو سکے۔ اور ان میں سے بھی بہت کم شعراء ایسے ہیں (شاید ایک دو ہوں تو ہوں) جنہوں نے اپنے فن کی اساس خالص صنفِ غزل پر رکھی۔

جدید شاعری کا دور اس لئے مسعود ہے کہ جہاں یہ ایک طرف صنفِ نظم کے لئے طرح طرح کے نادر تجربات کی برکتیں ساتھ لایا ہے وہیں اس نے نئے شعراء کی ایک کہکشاں Galaxy پیدا کر دی ہے، جنہوں نے اپنے فن کی بنا خالص صنفِ غزل پر رکھی ہے اور اس کا دامن جدیدیت سے مالا مال کیا ہے۔ لہذا موجودہ دور کو اگر صنفِ غزل کے احیاء کا دور کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

اسے ”نئی غزل“ کی خوش قسمتی کہیے کہ اس کی آبیاری میں جموں و کشمیر سے لے کر تمل ناڈو تک اور بنگال سے لے کر مہاراشٹر تک تقریباً ہر خطے کے شعراء نے اپنا خونِ جگر صرف کیا ہے۔ میں یہ نہیں کہہ سکتا کہ ”نئی غزل“ میں آپ کو ہر خطے کی مٹی کی خوشبو لازماً ملے گی۔ لیکن اتنا ضرور کہوں گا کہ ”نئی غزل“ میں جو گونا گوں تنوع پایا جاتا ہے وہ محض اس لئے ممکن ہو سکا ہے کہ نئے اذہان اپنے اپنے خطے کی مٹی کی سوندھی مہک سے متاثر ہیں۔ علیم صبا نویدی ایک ایسے نئے غزل گو شاعر ہیں جن کا ذہن و شعور مدراس کی رنگین فضاؤں میں پروان چڑھا۔ وہ مدراس جو محض دراویڈی اور آریائی ثقافتوں کی جائے مفاہمت نہیں بلکہ انگریزی، فرانسیسی تہذیبوں کا مسکن بھی ہے۔ محض تامل، ملیالم، تیلگو زبانوں کا اہم مرکز نہیں بلکہ اپنے دامن میں اردو تہذیب و ثقافت کی ایک عظیم روایت بھی رکھتا ہے جس کا سلسلہ آندھرا اور اڑیسہ جیسے دور دراز علاقے تک پھیلا ہوا ہے۔

اس وقت ”نئی غزل“ میں تین طرح کے میلانات بیک وقت کارفرما نظر آتے ہیں۔ ایک ”سادگی میں پُر کاری“ کا ہے جس کا سلسلہ میر سے جا ملتا ہے، دوسرا میلان ”پیکر تراشی کے عمل“ کا ہے جس کا سلسلہ غالب اور بے دل سے سے جا ملتا ہے، تیسرا میلان ”علامت پسندی“ کا ہے۔ یہ



ایک نیا میلان ہے جو مغربی ادب سے ہماری شاعری میں در آیا ہے۔ لیکن غزل کے مزاج نے اُسے ایک نیا روپ دے دیا ہے۔ بعض شعراء کے یہاں ان مختلف میلانات کا امتزاج بھی نظر آتا ہے۔ لیکن ان شعراء کا بغائر مطالعہ کرنے سے یہ اندازہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے کہ ان تینوں میلانات میں سے کسی ایک کی طرف ان کا جھکاؤ ضرور ہے۔ زبان کے استعمال کی بابت بھی نئے شعراء کے رویہ میں بے حد تغیرات پائے جاتے ہیں۔ بعض نئے شعراء اگر فارسی آمیز زبان استعمال کرنا پسند کرتے ہیں (مثلاً شمس الرحمن فاروقی، عمیق حنفی، شہاب جعفری، حسن نعیم، حرمت الاکرام) تو بعض عام فہم اور روزمرہ کی زبان استعمال کرتے ہیں (مثلاً اندا فاضلی، بانی، کمار پاشی، بشیر بدر، ناصر کاظمی، راج نرائن راز، ظفر اقبال)۔ بعض طنزیہ لہجہ اختیار کرتے ہیں تو بعض سنجیدگی کا دامن پکڑے ہوئے آگے بڑھتے ہیں۔ لیکن ان تمام شعراء میں قدرے مشترک یہ ہے کہ ان کی شاعری کا مرکز و محور جدید انسان اور صرف جدید انسان ہے۔ علیم صبا نویدی کی زبان عام فہم اور لہجہ کسی گہرے مگر پرسکون سمندر کی طرح بادقار سنجیدگی لیے ہوئے ہے۔

میں نے اوپر نئی شاعری کے جن میلانات کا ذکر کیا ہے ان میں سے پیکر تراشی کے عمل کی طرف علیم صبا نویدی کی شعر گوئی کی رغبت زیادہ ہے۔ حالانکہ ان کے یہاں کہیں کہیں علامت پسند اشعار بھی پائے جاتے ہیں۔ ہر نیا شاعر شخصی تجربات کی بناء پر اپنے لئے ایک الگ تھلگ راہ متعین کرتا ہے۔ اس لئے اسے اپنے ہم عصر شعراء کی کسی قطار یا صف میں کھڑا کر دینا خود اس کے فن کے ساتھ عین نا انصافی کے مترادف ہے۔ لیکن اتنا ضرور کہوں گا کہ آپ کو علیم صبا نویدی کے لہجہ کی مخصوص قسم کی گھلاوٹ اور دلاویزی سے لطف اندوز ہونا مقصود ہو تو ان کے کلام کو خورشید احمد جامی، فضا ابن فیضی، اور مظہر امام کے کلام کے ساتھ ملا کے پڑھیے، ان کے کلام کی علامت پسندی سے لطف اندوز ہونا ہو تو اسے ڈاکٹر وزیر آغا، ڈاکٹر بشیر بدر، ماجد الباقری، مصور سبزواری و ہاب دانش، ساقی فاروقی اور پرکاش فکری کے کلام کو سامنے رکھ کر پڑھیے۔ ان کے کلام میں جدید انسان کے کرب و اضطراب اور محزونی و شکست خوردگی کا تسلسل ڈھونڈ نکالنا ہو تو ”حرفِ معتبر“ والے بآبی، ”جذبہ و آواز“ والے من موہن تلخ، ”آواز کا جسم“ والے مخمور سعیدی، ”آبِ رواں“ والے ظفر اقبال (رطب و یابس والے نہیں) کا ضرور مطالعہ کیجیے۔ آخر میں میں عرض کروں گا کہ ان سب کو چھوڑ کر آپ صرف علیم صبا

نویدی کا مطالعہ کیجیے اور اس سے الگ طور لطف اٹھائیے۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ تجربہ Experiment کا بازار وہ بازارِ عمل ہوتا ہے جس میں نظراً قبل جیسے شہسوار کا بھی تا نگہ الٹ جاتا ہے، لیکن علیم صبا نویدی اس راہ میں ٹھوکر کھائے بغیر صحیح و سالم گزر جاتے ہیں۔ ان کے اس کارنامے کو ایک معمولی کارنامہ قرار نہیں دیا جاسکتا۔

علیم صبا نویدی کے پیکر نہایت لطیف نازک اور دلآویز ہوتے ہیں خود عروسِ غزل کی طرح سندر، کوئل اور شیتل۔ چند مثالیں درج ذیل کر رہا ہوں:-

• تارخ کی چوکت پہ بہت دیر سے کوئی  
تھامے ہوئے انکار کی انگلی کو کھڑا ہے

• سوچوں کی چاندلت میں لفظوں کے میں  
اوراق کی ہتھیلی پہ پیدا ہوا تھا میں

• لبوں پہ اجلے تبسم کی لے کے پھلجھڑیاں  
ہماری سوچ کے زینوں سے کون اُترا ہے

• بہار کیا ہے کہ سورج بھی تیرے در پر تھا  
ترا وجود تو رنگوں کا اک سمندر تھا

• مری تاریک تنہائی کا سورج!  
اُجالوں کی سڑک پر گر پڑا ہے

• یادوں کے موسموں سے ملاقات کیا ہوئی  
احساس کے چراغ کی لو تیز ہو گئی

• ڈلی گئی تھی جو مرے جذلوں کے پاؤں میں  
رفقارِ وقت نے وہی زنجیر کھینچ لی

• تری نظر کی شعاعیں تھیں یا کوئی پتھر  
کہ چور چور ہوئے کتنے آئینے اب تک

مؤخر الذکر شعر میں علیم صبا نویدی کی شاعرانہ بصیرت نے سائنسی صداقت تک اپنی رسائی حاصل کر لی ہے۔ سائنسی نقطہ نظر سے شعاعوں کی واقعی کمیت مادہ Mass ہوتی ہے جس کے دباؤ

کا اثر ہر شے پر پڑ سکتا ہے۔ علیم صبا نویدی کو اس سائنسی صداقت کا علم ہے کہ نہیں، مجھے معلوم نہیں۔ لیکن اگر ہو بھی تو انہوں نے اس قدر فن کارانہ چابکدستی سے اس کی کایا پلٹ دی ہے کہ یہ سائنسی صداقت شاعرانہ صداقت میں تبدیل ہو کے رہ گئی ہے۔

علیم صبا نویدی کے چند علامتی اشعار ملاحظہ فرمائیے جس میں جدید انسان کا کرب و درد و اضطراب علامتوں کے لبادوں میں سمٹ آیا ہے۔

• پتوں کی دھجیاں ہیں اب چار سو زمیں پر جنگل کے پیڑ سارے آپس میں لڑ گئے ہیں

• بدتمیزت جھڑوں نے دب پاؤں آ کے پھر دست صبا سے طاقت تحریر کھینچ لی

• جہاں سورج بھی سر ٹکرا رہا تھا میں ان راہوں کا پتھر ہو گیا تھا  
علیم صبا نویدی ان جدید شاعروں میں سے ہیں جو جدید انسان کے روشن مستقبل سے مایوس نہیں ہیں۔ کیوں کہ ان کا عقیدہ ہے کہ اندھیرے کے بعد روشنی اور خزاں کے بعد بہار کا آنا قانونِ فطرت میں شامل ہے۔ اپنے اس خیال کو علامتی انداز میں اس طرح پیش کرتے ہیں:-

• جب پت جھڑوں نے اپنی تباہی سمیٹ لی تھی بادلوں کے ہاتھ میں ساون کی پھلجھڑی  
علیم صبا نویدی کی خزینہ نے بڑا دیر پا تاثر رکھتی ہے۔ جس وقت وہ اپنے درد و کرب کے اظہار کے لئے نئے نئے شعری پیکر تراشتے ہیں تو ہمارے ذہن میں درد و کرب کا تاثر اور بھی گہرا ہو جاتا ہے اور شاعر کی طرح ہم بھی بے چین ہو کر ٹپنے لگتے ہیں۔

علیم صبا نویدی نے جدید انسان کی نفسیاتی پیچیدگی کو جس قدر قریب سے جھانکا ہے، اس کے ذہنی سفر کے پیچ و خم کو جس زاویہ سے دیکھا ہے، اس کی داخلی الجھن اور امید و بیم کی کش مکش کو جس انداز سے اپنے فن کے دامن میں جذب کرنے کی کوشش کی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ علیم صبا نویدی کی نظر میں نئی نسل عجیب طرح کے چہروں کی ایک فوج ہے، جولیوں پہ دھوپ اور نگاہوں میں پت جھڑ کا غبار لیے ہوئے آگے بڑھ رہی ہے۔ اس کی سانسوں میں آگ، لب پر دھواں اور رخ پر دھند ہے۔ لیکن اس کا جسم بھی برف کی مانند ہے اور اس کا جذبہ بھی س۔ اس کا ذہن کھوکھلا ہے اور



اس کی نظر میں دُور دُور تک ٹھوسا چھایا ہوا ہے۔ شاعر کا خیال ہے کہ اندھیروں کے لب پر مسکراہٹ دیکھ کر جدید انسان کا احساس پاگل ہو گیا ہے اور وہ کمرے کی خامشی میں اندھیرا اڈھ کر ہرات اپنی چھاؤں کا (یعنی اپنے جذبات کا) قتل کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ یوں تو جدید انسان تسخیر مرتخ و انجم کا حوصلہ رکھتا ہے، لیکن اس کی خاطر اسے تمام شخصی آرزوؤں کو زندہ درگور کرنا پڑے گا۔ شاعر کو جدید انسان کی طویل تنہائی کا احساس ہے۔ بلکہ شہر کے ہجوم میں بھی وہ خود کو تنہا محسوس کرتا ہے۔ بات یہیں پر ختم نہیں ہوتی بلکہ شاعر امید کا ٹوٹا ہوا آئینہ لیے خوابوں کی سڑک پر ہمیشہ اکیلے رہا ہے۔ شاعر نے خود ہی خوابوں کے شہر اور پیار کے گاؤں بسائے، لیکن اس وقت خود ہی بے خانماں ہو کر پھر رہا ہے۔ شاعر کی نظر میں جدید انسان کی تیز رفتاری کا یہ عالم ہے کہ وہ وقت کی زنجیر سے بھی پرے اُڑ رہا ہے۔ آخر اس رفتار اور اس تگ و دو کا انجام کیا ہے؟ اس ضمن میں شاعر کا کہنا یہ ہے کہ اس دہنی سفر کی ابتدا دور تک پھیلی ہوئی ہے، لیکن ”انتہا“ قریب ہے۔ اور یہ ایک ایسا معمہ ہے جو عام لوگوں کی سمجھ سے بالاتر ہے۔ شاعر کو اس بات کا احساس ہے کہ ”شعور“ کی کار فرمائی کے زیر اثر جدید انسان طرح طرح کے جرائم کا مرتکب ہوتا ہے۔ لہذا اس کی نگاہ آئینہ شعور سے ٹکرا کر خود ذات کے اندر اتر جاتی ہے۔ اور پھر لا شعور سے اپنا رشتہ جوڑ لیتی ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ شاعر لا شعور کی گہرائیوں سے کئی نادیدہ حروف و معانی سمیٹ لاتا ہے اور اورا کو طرح نو حاصل کر کے پوری کائنات کی تصویر بن جاتا ہے۔ تمام داخلی و خارجی شکست و ریخت کے باوجود شاعر کو اپنی ذات کی اہمیت کا احساس ہے، کیوں کہ اس کا خیال ہے کہ تاریخ اس کی ذات سے آگے نہیں بڑھ سکتی۔

غرض کہ جدید حسیت کا یہ منظم اور مربوط اظہار اس دور کے بہت ہی کم غزل گو شعراء کے حصہ میں آیا ہے۔ آخر اس کا راز کیا ہے؟ اس کا جواب خود عظیم صبا نویدی کے الفاظ میں سنئے۔

- میں لفظ لفظ کے ساغر میں بھر کے دیتا رہا
- تیری غزل کے ہونٹ کو چھوتے ہی صبا
- ورق ورق نے اُسے جذب کر لیا ہے صبا
- ورق ورق یہ اچانک بکھر گیا ہے آج
- ہر اک ورق نے لہو میرا مجھ سے قرض لیا
- اک ایک لفظ آج میں تحلیل ہو گیا
- وہ میری سوچ کے اندر جو چھپ کے بیٹھا تھا
- مرا شعور ہمیشہ جو میرے اندر تھا



غالباً یہی سبب ہے کہ ان کے اندر ایک طرح کی خود اعتمادی کا جذبہ پایا جاتا ہے جو اہمیت ذات کے احساس کو بیدار کر کے ان سے اس نوعیت کے اشعار کہلواتا ہے۔

• جلا کے اپنے بدن کو دھواں ہوا تھا میں  
بکھر بکھر کے زمان و مکاں ہوا تھا میں  
سمندروں نے مجھے کتنے بھید سمجھائے  
زمین پہ پھیل کے جب بیکراں ہوا تھا میں  
حصارِ درد سے نکلا تو یوں ہوا تقسیم  
کہیں زمین، کہیں آسماں ہوا تھا میں  
غرض کہ علیم صبا نویدی نے ”نئی غزل“ کے میدان میں اپنے لئے ایک الگ تھلگ راہ متعین کر لی ہے اور اس راہ میں وہ بڑی خود اعتمادی کے ساتھ گامزن ہیں۔ ان کا ذہنی سفر ہنوز جاری ہے اور اس سفر کی ابتدا اگر اس قدر شان دار ہے تو سوچنا پڑتا ہے کہ اس کی انتہا کیا ہوگی! بلاشبہ علیم صبا نویدی ارضِ دکن کے اُن چند گئے چنے جدید شاعروں میں سے ہیں جنہوں نے ”نئی غزل“ کے پودے کو اپنے خونِ جگر سے سینچا ہے اور اس دور افتادہ علاقے میں اسے پروان چڑھایا ہے۔ مجھے تو ان کی اس پیشین گوئی میں بڑی صداقت محسوس ہوتی ہے۔

مانا کہ آج نٹا ہوا نقش ہوں مگر  
میرا طواف کرنے لگے گی صدی صدی

- ۱۔ لبوں پہ دھوپ، لبوں میں ہے پت جھڑوں کا غبار  
بڑے عجیب سے چہرے کی فوج نکل ہے
- ۲۔ سانسوں میں آگ، لب پہ دھواں، رخ پہ دھند ہے  
تم نے یہ کیسے فحش کی تصویر کھینچ لی!
- ۳۔ یہ کیا فحش ہے بلکہ برفِ شہنا ہے  
نہ جس کے جسم میں سورج ہے اور نہ چندا ہے
- ۴۔ ہر ایک ذہن کھوکھلا ہے، نور ہے نہ نار ہے  
نظرِ غموش ہے، جمود سا ہے ڈور تک
- ۵۔ اندھیرے کے لبوں پر مسکراہٹ!  
غموں کے ہاتھ میں یہ خون کیسا؟  
اندھیرا لوزہ کے کمرے کی خاموشی میں کوئی  
ہمارا قتل ہم سے ہی ہوا ہے  
خود اپنی چھاؤں کا ہر رات قتل کرتا ہے

ہر ایک آرزو کو بدن سے نکال کر  
اتنی طویل ہے مری تہائی ناپ لو  
مجھ سا تنہا شہر کے لوگوں میں کوئی بھی نہ تھا

میں شہوں میں بھی بوجھ اٹھائے پھرتا ہوں تہائی کا  
نوتا ہوا آئینہ لیے گھوم رہا ہے  
زمانہ سارے بے خانماں ہوئے ہم لوگ

ہمارے واسطے تخلیق کائنات سہی  
اڑنے لگا وہ وقت کی زنجیر سے پرے  
کہ اتنا قریب ہے تو ابتدا ہے دور تک  
میری نگاہ میرے ہی اندر اتر گئی  
یہ لاشعور مرا رشتہ دار سا کیوں ہے  
وہ لوگ کائنات کی تصویر ہو گئے  
کئی حروف و معانی سمیٹ لایا ہوں

۱ میں نے کیا ہے فنِ ستاروں کے اس پاس  
۲ جتنی طویل عمر اندھیروں نے پائی ہے  
۳ ہیں تو سب چہرے مرے اپنے ہی چہرے ہیں مگر  
ملاحظہ ہوا مجد مجھی (مرحوم) کا یہ شعر۔

جو چہرے ہیں اچھلنے ہیں جو شکلیں ہیں بیگنی ہیں  
۹ اک عمر سے سپنوں کی سڑک پر وہ اکیلا  
۱۰ بسائے ہم نے ہی خوابوں کے شہر، یاد کے گادیں  
ملاحظہ ہوا رقم الحروف کا یہ شعر۔

ہمیں تو ہیں جو ازل سے رہے تھی دامن  
۱۱ گردوں سے دور، اپنی ہی تقدیر سے پرے  
۱۲ مری سمجھ کے فاصلوں کو تم نہ ناپ پائے گے  
۱۳ آئینہ شعور سے ٹکرا کے آج کیوں!  
۱۴ میں بخشی ہوں ازل سے غزل کے گھر میں مگر  
۱۵ کچھ لوگ جن کے پاس تھا لہو اک طرح نو  
میں لاشعور کی گہرائیوں سے نادیدہ ۱

## نعتِ نبی میں نئی جہتیں (علیم صبا نویدی)

علیم صبا نویدی کو ان معنوں میں ”تمل ناڈو کا بابائے اردو“ کہا جاتا ہے کہ انہوں نے نہ صرف یہ کہ اپنے بلند پایہ تخلیقی اور تنقیدی کارناموں کے ذریعہ اردو کے دامن شعروادب کو مالا مال کیا بلکہ اپنی منفرد تحقیقی کاوشوں سے تمل ناڈو کے بہت سے گوہر آبدار و قہر گمنامی سے باہر نکال کر ان سب کو زندہ جاوید بنا دیا۔ اس طرح تمل ناڈو جیسا دور راز غیر اردو دنیا کے ساتھ مربوط و منسلک ہو گیا۔ غیر اردو علاقے میں رہ کر اردو زبان و ادب کے دیوانے جو قربانیاں دے رہے ہیں، ان کا صحیح اندازہ اردو علاقوں میں بسنے زبان و ادب کے ٹھیکیدار شایدا لگا نہیں سکتے۔ ان حضرات کی نظر اپنے گرد و نواح کے مخصوص علاقوں تک محدود رہتی ہے اور ان علاقوں سے زیادہ دور تک نہیں پہنچتی۔ غالباً یہی سبب ہے کہ علیم صبا نویدی کی مجموعی ادبی خدمات کو ابھی تک نظر انداز کیا گیا اور مرکزی علاقوں کے ایسے ایسے لوگوں کو اچھا لگا گیا جو تخلیقی معیار و مقدار کے اعتبار سے علیم صبا کے دروازے پر کھڑے ہونے

کے قابل نہیں تھے۔

علیم صبا کا دائرہ تخلیقیت کافی وسیع ہے جو نثر میں افسانہ نگاری، تنقید نگاری اور تحقیق سے لے کر شاعری میں نظم و غزل کے علاوہ آزاد غزل، ہائکو، مایے، سانیٹ، تراپیلے وغیرہ مختلف النوع اصنافِ سخن کو محیط ہے۔ اس سے قبل مختلف شعری اصناف پر مبنی ان کے کئی نعتیہ مجموعے ”مرآۃ النور“ ”نور السموات“ ”ن“ ”اسم احمد“ شائع ہو چکے ہیں۔ زیرِ نظر مجموعہ کلامِ علیم صبا کی نعتیہ نثری نظموں پر مبنی ایسا مجموعہ ہے جس کا ذائقہ ان کی دیگر نظموں سے مختلف ہے۔ اس لئے ان کا مطالعہ قارئینِ کرام کو نیا لطف دے جائے گا۔

اردو کے پورے نعتیہ کلام کے سرمائے پر نظر ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس پر غزل کا فارم ہی حاوی رہا ہے۔ ان غزلیہ نعتوں کے اشعار میں سرورِ کائنات سے جذبہٴ محبت و عقیدت کا اظہار ہوتا ہے۔ کہیں حضور کی صورت و سیرتِ حسنہ کی مدح سرائی ہوتی ہے تو کہیں امتوں کی زبوں حالی، مدینہ منورہ کی دید کی خواہش، خواب میں یا قبر میں رسولِ اکرم کے دیدار کی تمنا، میدانِ حشر میں امامِ الانبیاء کی شفاعت اور جنت میں ساقی کوثر کے دستِ مبارک سے آبِ کوثر پینے کی آرزو کا اظہار ہوتا ہے۔ غزل کے علاوہ دیگر اصنافِ سخن میں کبھی گئی مختلف شاعروں کی تقدیری نظموں میں بھی تقریباً اس قسم کے جذبات کا اظہار ہوتا رہا ہے، البتہ اسالیب کے فرق کے ساتھ۔ لیکن علیم صبا کی یہ نثری نظمیں خود ”اپنی ذات“ میں ڈوب کر کبھی گئی ایسی تقدیری نظمیں ہیں جن میں آقائے نام دار احمد مجتبیٰ رحمۃ اللہ علیہ کے روحانی اور نورانی رشتے کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

علیم صبا ان تمام نظموں کا کلیدی لفظ ”نور“ ہے اور اس لفظ سے نہ جانے وہ کتنے نئے نئے انداز کی علامت نگاری، استعارہ سازی اور پیکر تراشی کا کارنامہ انجام دیتے ہیں۔ زیرِ نظر مجموعے کی تمام نظمیں گویا ”اول ما خلق اللہ نوری“ کی تفسیر و تعبیر معلوم ہوتی ہیں۔ اہل سنت کا یہ بنیادی عقیدہ ہے کہ سب سے پہلے ذاتِ باری تعالیٰ نے اپنے نور سے رسول کا نور پیدا کیا اور رسول کے نور سے ساری کائنات کی تخلیق ہوئی۔ اسی وجہ سے علیم صبا کہتے ہیں:

تہذیبوں کو نور دینے والا

لفظ و معنی کو شعور دینے والا

جذبوں کو جلوہ ظہور دیتے والا  
سپنوں کو قرآنی آیتوں سے معمور کرنے والا  
وہ نور ہی نور تھا  
جو پھیل کر کائنات بنا  
ارض و سما کی مقدس بارات بنا

(نظم: اول ما خلق اللہ نوری)

عشقِ نبیؐ کے طفیل شاعر پر مختلف اوقات میں مختلف کیفیتیں طاری ہوتی ہیں۔ مثلاً جب کبھی  
کالی کالی شاعر کے سر پر سایہِ فکرن ہوتی ہے تو شاعر محسوس کرتا ہے وہ ہر اُپا منور ہو گیا ہے۔ (نظم معجزہ)  
اُسی طرح جب شاعر رحمۃ اللعالمین کی رحمتوں کو جلوہ ریز پاتا ہے تو وہ خالق کائنات سے  
پوچھتا ہے:

وہ کون ہے؟  
یہ وہی تو نہیں  
جس کا ہماری پتلیوں میں نور ہے  
اور وہ نور  
جو پتلیوں سے نکل کر  
ہر سوراں دواں ہے

(نظم: نورانی پتلیاں)

نظم ”نور الہی“ کا آغاز اُسی معصوم تحیر آمیز سوالات سے ہوتا ہے جو ہر بچے کے ذہن میں  
فطری طور پر پیدا ہوتا ہے، یعنی آسمان سے زمین کا، سورج سے چاند کا اور سمندر سے گھٹاؤں کا یہ کیسا رشتہ  
ہے؟ ہم سب کہاں سے آئے ہیں اور ہمیں کہاں جانا ہے؟ ان سوالوں کا جواب شاعر ان الفاظ میں دیتا  
ہے:

بس نور کا دامن تمام لیں  
سارے پنہاں رموز



اپنی ذات کے اندر  
 واضح ہو جائیں گے  
 جب ہم خود میں کھو جائیں گے  
 علیم صبا کے ذیل کی سہ سطری نظموں سے ان کا موقف واضح ہو جاتا ہے:

(۱) میری کائنات کا سورج

میری زندگی کا محور

نور محمدی

(۲) حضور کی نسبت سے میں

معتبر ہو چکا ہوں

منور ہو چکا ہوں

یعنی نور محمدی میں ساری کائنات ڈوب چکا ہے، شاعر کا سارا وجود اس تجلی سے سرشار و شرابور ہو چکا ہے۔

در اصل عربی لفظ ”نور“ ایک ایسا لفظ ہے جس کا مترادف کسی بھی زبان میں کوئی دوسرا لفظ ہے ہی نہیں۔ قرآن حکیم کی چھوٹی سی آیت ”اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ“ کو مختلف مفسرین نے مختلف انداز سے سمجھا ہے۔ یہی سبب ہے کہ مختلف مترجموں نے اس آیت کا ترجمہ الگ الگ انداز سے کیا ہے جس کی وجہ سے بعض ترجمے باہمی طور پر متضاد معلوم ہوتے ہیں اور ان میں بعد المشرقیین کا گمان ہونے لگتا ہے۔ مثال کے طور پر ذیل کے ترجموں پر غور کیجیے:-

Allah is the light of the heavens and the earth

(Marmaduke Pickthal)

اللہ آسمانوں اور زمینوں کا نور ہے۔ (مولانا ثناء اللہ امرتسری)

☆☆

اللہ نور ہے آسمانوں اور زمین کا (مولانا احمد رضا خاں فاضل بریلوی)

☆☆

اللہ آسمانوں کا بھی نور ہے اور زمین کا بھی (مرزا بشیر الدین محمود احمد)  
مندرجہ بالا چار ترجموں میں تقریباً ایک ہی مفہوم کو مختلف پیرایوں میں بیان کیا گیا ہے۔  
ان تراجم سے ہٹ کے دو اور ترجمے ملاحظہ فرمائیے:

(الف) اللہ تعالیٰ نور (ہدایت) دینے والا ہے آسمانوں کا اور زمین کا (مولانا اشرف علی تھانوی)

(ب) اللہ ہی کے نور سے آسمان اور زمین کی روشنی ہے۔ (ڈپٹی نذیر احمد)

ان دونوں قسم کے ترجموں میں اصل اختلافی پہلو یہ ہے کہ اللہ بذاتِ خود ہے کہ نہیں؟  
مولانا حبیب الرحمن صدیقی کا ندھلوی کا کہنا ہے کہ ”اللہ تعالیٰ بذاتِ خود ایک نور ہے یہ قطعاً غلط  
ہے۔ نور تو اس کی ایک مخلوق ہے اور مخلوق اور خالق ایک نہیں ہوتے۔ ارشاد الہی ہے: ”وَجَعَلَ  
الظُّلُمَاتِ وَالنُّورَ“ (اس نے ظلمت اور نور کو پیدا کیا)۔

یہ ثابت ہوا کہ جاعل و مجعول کبھی ایک نہیں ہو سکتے، کیونکہ جاعل بہ معنی خالق اور مجعول  
بمعنی مخلوق اور خالق و مخلوق اور فاعل و مفعول کا ایک ہونا امرِ محال ہے۔ عام لوگوں کو خیال ہے اللہ  
آسمانوں اور زمینوں کا نور ہے، حالانکہ عربی میں مفسرین اس کی وضاحت یوں کرتے ہیں۔ ”اللہ  
منور السموات والارض ط“ ”اللہ آسمانوں اور زمین کو منور کرنے والا ہے۔“

اس اعتبار سے دیکھا جائے تو مولانا تھانوی اور ڈپٹی نذیر احمد کے ترجمے مولانا کا ندھلوی  
کے وضاحت کردہ مفہوم سے بڑی حد تک قریب ہیں۔ لیکن اس بیچ ماں راقم الحروف کی رائے یہ  
ہے کہ لفظ ”نور“ کا ترجمہ نہ Light ہے، نہ روشنی، کیونکہ ”Light“ یا ”روشنی“ اس کا تعلق طبعیاتی  
(Physical) کائنات سے ہے، جبکہ ”نور“ کا تعلق مابعد الطبعیاتی (Metaphysical) اور  
طبعیاتی دونوں طرح کی کائنات سے ہے۔ ”نور“ کا مفہوم اس قدر وسیع اور پُر اسرار ہے کہ اس کی  
معنوی گہرائی تک رسائی حاصل کرنا ہمارے لئے ناممکن ہے۔ طبعیاتی کائنات میں روشنی یا  
”Light“ کو فوٹن (Photon) اور برقی مقناطیسی لہر (Electro-magnetic) waves  
کی شکل میں دیکھا جاتا ہے جب کہ مابعد الطبعیاتی ”نور“ کا ان چیزوں سے دور دور کا  
واسطہ نہیں۔ اللہ بہر حال آسمانوں اور زمین کا نور ہے اور راقم الحروف کے خیال قرآنی آیت ”اللہ  
نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ“ کو ”اللہ مُنُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ“ سے بدل

دینا گناہ عظیم بھی ہے اور لفظ ”نور“ کی وسیع دائرہ معنویت کو مسدود اور محدود کرنے کے مترادف بھی۔ بہر کیف یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ ”اللہ کے نور“ کی کیفیت سوائے اللہ اور رسول اللہ کے کسی اور کو معلوم نہیں۔

تصوف میں نورانی کیفیت کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ یہ ایک نفسیاتی کیفیت ہے جس کا تعلق براہ راست مابعد الطبیعیاتی تجربوں سے ہے۔ تصوف کے مختلف سلسلوں (مثلاً قادریہ، چشتیہ، نقشبندیہ، سہروردیہ وغیرہ) میں مراقبہ کے مختلف طریقے رائج ہیں۔ ان طریقوں سے گزرنے کے بعد سالک ایک ایسے مرحلے پر پہنچتا ہے جہاں اسے مختلف قسم کے انوار کا سامنا ہوتا ہے۔ بقول حضرت مخدوم شرف الدین یحییٰ منیری، یہ نور کبھی سفیدی لئے ہوئے تو کبھی سبزی اور زردی کے ساتھ عقیق کی طرح یا سیاہی مائل ہو سکتا ہے۔ اگر وہ نور بائیں کندھے کی جانب سے نمایاں ہو رہا ہے، لیکن اس میں اتصال نہیں ہے تو وہ شیطان کا نور ہے۔ اگر وہ نور اوپر کی جانب سے پیچھے کی جانب سے آرہا ہے تو وہ فرشتے کا نور ہے۔ جو نور درمیان ذکر و فکر عمومی طور پر ظاہر ہوتا ہے، وہ کمرانا کاتبین کا نور ہوتا ہے۔ اگر نور اوپر سے ظاہر ہوا ہے اور سالک کے کندھوں سے لگا ہوا نہیں ہے، تو وہ مرشد کا نور ہے۔ لیکن اگر وہی نور قبلہ کی سمت سے آرہا ہے تو وہ نور محمدی ﷺ ہے۔ (صفحات ۱۰۱ اور ۱۰۲ ”تحفہ قرب الہی“ از مسلم احمد لفصیحی ملاحظہ ہو (Alhuda Publication@yahoo.com))

علیم صبا نویدی نے اسی نور محمدی پر ہی نثری نظم کی شکل میں اپنی نعت گوئی کی اساس رکھی ہے۔ یہ بات غزل کے فارم میں لکھی گئی نعتوں میں ممکن نہیں تھی۔ لہذا نثر نما نعتیں خود علیم صبا کی دیگر نعتوں سے بالکل الگ تھلگ کیفیت کی حامل نظر آتی ہیں۔

یہاں ایک اور اہم سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ علیم صبا نے نور محمدی سے والہانہ جذبہ شیفگی کے اظہار کے لئے نثری نظم کا وسیلہ کیوں اختیار کیا؟ اس عمل کے لئے ”آزاد نظم“ کا پیرایہ اپنا سکتا تھے (جسے ترقی پسندی سے لے کر جدیدیت تک بیشتر شعراء نے اپنایا تھا)۔ اس کا جواب یہ ہے کہ ان (نثری نظم نما) نعتوں میں شاعری کے جذبات قالب الفاظ میں ڈھل کر اس قدر فطری انداز میں

شکلفہ، شاداب اور تروتازہ معلوم ہوتے ہیں کہ ان کے خارجی اور داخلی آہنگ میں تصنع زدگی کا شائبہ تک نہیں گزرتا اور پھر علیم صبا جیسے مشق شاعر کے لئے چھوٹے چھوٹے مصرعوں کو پابند فارم میں ڈھالنا چٹکی بھر کا کھیل تھا۔ لیکن انہوں نے ایسا غائب اس لئے نہیں کیا کہ ہمارے قارئین یہ نثری نعتیں پڑھ کر ایک نئے ذائقہ، ایک نئے جمالیاتی نشاط سے روشناس ہو سکیں۔

علیم صبا کی یہ نثر نعتیں فن شاعری کی تمام اہم خصوصیتوں مثلاً تشبیہات، پیکر تراشی، علامت نگاری، معنی آفرینی، جذبات کی اضافی فراوانی وغیرہ سے مزین نظر آتی ہیں۔ بعض مقامات پر شاعر نے مختلف حاسوں (Senses) سے وابستہ پیکروں کو ایک ہی نظم میں یکجا کر دیا ہے، ایک ہی دھاگے میں پرو دیا ہے۔ مثال کے طور پر نظم ”سفر“ ملاحظہ فرمائیے:

پرانے آسماں سے  
طلوع ہونے والا نیا سورج  
سب نے دیکھا  
لیکن چند ذہین آنکھوں نے  
اس کو ٹھہرا ہے  
اس کی خوشبو کا ذائقہ چکھا ہے  
کہیں وہ خاموش اتھاہ سمندر ہے

☆☆☆

کہیں ان دیکھی ڈھڑکنوں کا نورانی اجالا  
کہیں وہ تجلی کا ظہور  
وہ سفر جس کا کوئی انت نہیں

”پرانے آسماں سے طلوع ہونے والا نیا سورج“ کون ہے؟ ظاہر ہے کہ اسلام ہے جو پیغمبر اسلام کا نوع انسان کو بہترین تحفہ ہے۔ اس نظم میں شاعر نے پانچوں قسم کے حاسوں (جنہیں سنسکرت میں پنچندر یہ کہا جاتا ہے) سے وابستہ پیکروں کو بڑی خوش اسلوبی سے یکجا کر دیا گیا ہے۔  
یعنی:



- (۱) آنکھوں نے اس کو چھوا ہے (ہیکر لامسہ)  
 (۲) اس کی خوشبو کا ذائقہ چکھا ہے (ہیکر شامہ و ذائقہ)  
 نوٹ: یہاں امتزاجیت (Synesthesia) کا تجربہ انجام دیا گیا ہے۔  
 (۳) خاموش اتھاہ سمندر (ہیکر سامعہ)  
 (۴) نورانی اجالا اور تجلی کا ظہور (ہیکر باصرہ)  
 اُسی طرح نظم ”نورانی لمحات“ میں بھی شاعر نے بیک وقت مختلف حاستوں سے وابستہ پیکر اخذ کئے ہیں، مثلاً:

- (۱) نکبت و نغمہ میں ڈوبے بے موسم (شامہ + سامعہ)  
 (۲) رنگ برنگی تیلیوں کا گیت (باصرہ + سامعہ)  
 (۳) سورجی کرنوں کا جلوس (باصرہ)  
 (۴) ٹھنڈی ٹھنڈی ہوائیں (لامسہ)  
 مذکورہ نظم کا اختتام یوں ہوتا ہے:

سب کے سب  
 مجھ درودِ مصطفیٰ

علیم صبا نے مختلف حاستوں سے پیکر اخذ کر کے ہمارے سامنے جس طرح ان کا ایک خوبصورت اور خوش رنگ آمیزہ پیش کیا ہے، اس کی مثالیں اردو کی دیگر پابند اور آزاد نظموں میں بھی بہت کم کہیں اور نظر آتی ہیں۔

علیم صبا کی نثر نما نعتوں کی ایک اور خصوصیت جو اپنی جانب قاری کا دامن دل بیک نظر کھینچتی ہے، وہ یہ ہے کہ شاعر فطری مناظر سے اپنا رشتہ استوار کرتے ہوئے ہر مقام پر جلوہ نبی کی موجودگی کا احساس دلاتا ہے۔ یہ خوبی جوش کے علاوہ بنگالی شاعر قاضی نذرا لاسلام کی نعتوں میں بطور خاص پائی جاتی ہے۔ اردو کے گلِ نعتیہ سرمایے میں اس خصوصیت کا بڑی حد تک فقدان نظر آتا ہے۔ علیم صبا کی نعتوں کی ذیل کی مثالوں سے راقم الحروف کی یہ بات باسانی سمجھ میں آسکتی ہے:

(الف)

میرا رشتہ  
 مسکراتے پھولوں سے  
 ہنستی کلیوں سے  
 بہاروں کی کونپلوں سے  
 پیڑوں کی چھاؤں سے  
 خوشبودار گھاؤں سے  
 سرسبز و شاداب کھیتوں سے  
 ہری بھری پگڈنڈیوں سے  
 بہتی ندیوں سے  
 کہسار کے آبشاروں سے  
 جاگتے تالابوں سے  
 لہرائی جھومتی صحبتوں سے  
 سرمست مہکتی شاموں سے  
 میرا رشتہ ہے مضبوط بہت  
 میں سب سے ہوں مربوط بہت  
 میری ذات میں نورِ نئی ہے  
 میرا مقدر جو ہری ہے (نظم: جوہری مقدر)  
 (ب)

ہریالی پہ مسکراتا ہوا  
 سرسبز پودوں میں لہلہاتا ہوا  
 تازہ پھولوں پتوں کی اوٹ سے جھانکتا ہوا  
 ایک چہرہ

منور چہرہ

کائنات کا بھید بھاؤ سمجھا رہا ہے  
(لظم: مقدس روانی)

غرض کہ اس مجموعے میں شامل تمام نثری تقسیمیں عظیم صبا نویدی کے شعری سفر کے ایک نئے موڑ کا پتہ دیتی ہیں۔ امید قوی ہے کہ موصوف کا یہ مختصر سا شعری مجموعہ اردو کی نقدیسی شاعری کی تاریخ میں ایک نئے عہد کے آغاز کا پیش خیمہ ثابت ہوگا۔

☆☆

پتہ پتہ بوٹا بوٹا  
(ترائلے کا مجموعہ)  
(فرحت کیفی)

میرے نزدیک اس بات کی کوئی اہمیت نہیں کہ ”پتہ پتہ بوٹا بوٹا“ اردو میں فرانسیسی شاعری کی مقبول عام صنف ترائلوں کا پہلا مجموعہ ہے، کیوں کہ محض فارم کا تجربہ میرے لئے اس وقت تک کوئی کشش نہیں رکھتا جب تک کہ یہ شاعر کے مرکزی جذبات سے مطابقت نہ رکھتا ہو اور ان کے اظہار کا فطری وسیلہ نہ بن جائے۔ مثلاً میں خود ”آزاد غزل“ کی صنف کا موید ہوں لیکن جو بات غزل کے ”مرحبہ فارم“ میں زیادہ موثر اور فطری انداز میں کہی جاسکتی ہو اسے اگر خواہ مخواہ ”آزاد غزل“ کی شکل دے دی جائے تو میں اس تجربے کو قابل قدر تصور نہیں کرتا۔

مجھے یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ فرحت کیفی نے ترائلے جیسی فرانسیسی صنفِ سخن کو اردو شاعری کے مزاج سے اس طرح ہم آہنگ کر دیا ہے کہ شعری کیفیات کی ترسیل میں فطری رنگ جھلکنے لگتا ہے اور ہمیں یہ غیر ملکی صنفِ سخن اردو ہی کی ایک صنفِ سخن معلوم ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں فرحت کیفی کو غالباً اس لئے کامیابی نصیب ہوئی ہے کہ موصوف نے ”کیفیاتِ داخلی و خارجی“ کو شعری پیکر میں سمو کر ”غزل کے رنگ“ میں ترائلے کہنے کی کوشش کی ہے۔ ”تجربات مرحلہ زندگی کی آرسی“ میں ”جذبہ دل کا عکس“ دیکھنے والا شاعر جس وقت شعور ذات میں ”زمانے بھر کا درد“ سمو کر ”نئے دور کے احساس میں گھر کرنے“ کا حوصلہ پیدا کرتا ہے تو اس وقت اس کی شاعری میں وہی والہانہ از خود

رنگی اور وہی اندرونی آگ میں سنگ سنگ کر جینے کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جو میر کی شاعری کا خاصہ ہے۔ اردو کے جدید شاعروں کے کلام میں میر کی ان خصوصیت کی ایک ہلکی سی جھلک جہاں کہیں بھی جلوہ گر ہوئی ہے، اس نے کلام کو ایک اثر دائمی بخشا ہے۔

ترائیلے آٹھ مصرعوں پر مشتمل ایک مختصر نظم ہوا کرتا ہے۔ اس میں ردیفوں کا پتھرین ہوتا ہے ”اب اب اب“ پہلے دونوں مصرعوں کی تکرار آخری دونوں مصرعوں میں ہوتی ہے۔ پہلا مصرع پھر سے چوتھے اور ساتوں مصرعے میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ یعنی پہلے کی تین مرتبہ تکرار ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے اس صنفِ سخن کا نام ترائیلے ”Triplet“ لکھا گیا ہے۔ غالباً فرانسیسی شاعر Adenes-Le-Roi (۱۲۵۸-۹۷) نے پہلی بار اپنی نظم ”cleomade's“ میں اس کا تجربہ کیا تھا، پیٹرک کیرے نے پہلی بار ۱۶۵۱ء میں اسے انگریزی میں داخل کیا۔ رابرٹ بر جس نے ۱۸۷۳ء میں پھر سے اس کی تجدید کی۔ فرڈرک راس مین نے جرمن زبان میں اس صنفِ سخن کو بے حد فروغ دیا اور اس کے فارم میں معمولی تبدیلیاں لانے کی بھی کوشش کی۔ غالباً فرحت کیفی اردو کے پہلے شاعر ہیں جنہوں نے اس صنفِ سخن کو پوری سنجیدگی کے ساتھ قبول کیا ہے اور اپنے فن کی اساس اس غیر مانوس صنفِ شاعری پر رکھی ہے۔

چونکہ ترائیلے پہلے دو مصرعوں کی تکرار آخری دونوں مصرعوں میں ہوتی ہے، اس لئے یہ صنفِ سخن ہمارے ”گیت“ سے بہت قریب ہے۔ فرحت کیفی کو غالباً اس امر کا بخوبی احساس ہے اور اسی وجہ سے انہوں نے گیتوں کے رومانی موضوعات اور ان کے ریلے آہنگ کو بھی اپنے بعض تراکلوں میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ موصوف اپنی اس نوعیت کی کوشش میں بڑی حد تک کامیاب نظر آتے ہیں۔ غرض کہ فرحت کیفی نے اپنے تراکلوں میں جدید حسیت کے رنگا رنگ اظہار سے آسمانِ ادب کو جس طرح تجربات کی نئی اور خوش نما قوسِ قزح بخشی ہے، اس سے اردو شاعری میں اس صنفِ سخن کے وسیع امکانات روشن ہوتے ہیں۔

مجھے امید ہے کہ فرحت کیفی کا یہ شعری مجموعہ جدید اردو شاعری میں ”ترائیلے“ جیسی صنفِ سخن کی مقبولیت کا پیش خیمہ ثابت ہوگا۔



## نقش و نغمہ

### (قسیم الحق گیاوی)

قسیم الحق گیاوی ”حال“ کے شاعر ہیں۔ ماضی، حال اور مستقبل کے لامتناہی سلسلوں کے درمیان وہ ”حال“ ہی کو سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ چنانچہ ایک جگہ فرماتے ہیں:

”آج“ سے پیار ہے ہم کو کہ ہے قابو میں یہی  
کب وہ قبضہ میں ہے اپنے جسے ”کل“ کہتے ہیں

یہاں شاعر نے اردو کے ایک لفظ ”کل“ سے قائدہ اٹھایا ہے جو دی و فردا دونوں کے لئے مستعمل ہے۔ کل تک جو حال تھا وہ آج ماضی بن چکا ہے اور آج جو حال ہے وہ کل تک ماضی بن جائے گا۔ گزشتہ کل اور آئندہ کل۔ دونوں ہماری گرفت سے باہر ہیں۔ ہمارے لئے ماضی اس وقت ”مقدر کی لکیریں“ بن چکا ہے جن میں نقل و حرکت ممکن نہیں اور جہاں تک فردا کا تعلق ہے، ہمارے نصیب میں کوئی فردا ہے بھی کہ نہیں یہ بات کون بتائے گا؟ لہذا ”حال“ ہی شاعر کے لئے سب کچھ ہے، کیونکہ ”حال“ پر ہی انسان کی آزادی عمل کا انحصار ہے۔ اس اعتبار سے قسیم عمر خیام کے فلسفہ حیات سے متاثر نظر آتے ہیں۔ میں نے بھی ایک دفعہ کہا تھا

در اصل حال کی ہے وہ آزادی عمل  
فردا کی کش مکش میں مقدر کہیں جسے  
کرامت

”حال“ سے متعلق قسیم کے نظریہ کی وضاحت ان کی ایک اور (آزاد) نظم ”حال کیا ہے؟“ سے ہو جاتی ہے۔ شاعر کی نظر میں زندگی ماضی، حال اور مستقبل کے تسلسل کا نام ہے۔ دولت ماضی چند یادوں، چند قصوں اور چند داغوں کی شکل میں حافظے میں محفوظ ہے۔ شاعر ماضی کی اس امانت کو حافظے کی کوٹھری میں محفوظ رکھ کر اسے بھول جانے کی ترغیب دیتا ہے اور اس کے پہلو پہ پہلو ماضی سے زندگی کے تجربوں کو اخذ کر کے آگے بڑھنے کی دعوت دیتا ہے۔ شاعر کی نظر میں حال زندگی

کا حاصل ہے، اور یہ ماضی کے داغوں کو کھرچ کر زندگی کو آئینہ کی سی صفائی بخشتا ہے اور زندگی کو نور و نکلت دے کے اسے پھولوں کی سی خوشبو اور ماہ و انجم کی سی تابانی عطا کرتا ہے اور دل کو کیف و دائمی کی قیمتی دولت سے مالا مال کرتا ہے۔ مستقبل کس شکل میں آئے گا، یہ ہمیں معلوم نہیں۔ اس کی فکر میں حال سے غفلت نہ برتنا چاہئے۔ حال ہی نیک مستقبل کو ابھارے گا، کیونکہ حال زینہ ہے تو مستقبل بام ہے، حال جادہ ہے تو مستقبل منزل ہے، حال کشتی ہے تو مستقبل ساحل ہے۔ آخر میں شاعر کہتا ہے:

حال سے غفلت نہ برتو  
تجربوں کو ساتھ لے لو

اور

مستقبل کی جانب

لے کے امید و یقیں کی روشنی

چلتے رہو

بڑھتے رہو (قسیم)

عزم و عمل اور امید و یقیں سے مملو قسیم کا یہ رویہ وجودیت پسندی کے مثبت پہلو سے بہت قریب ہے۔ وجودیت پسندی کا یہ مثبت رویہ ہمارے کلاسیکل ادب کے لئے کوئی نیا نہیں ہے۔ امام فخر الدین رازی کہتے ہیں کہ انسان مجبوری میں بھی مختار ہے۔ اقبال کی وجودیت پسندی کا رشتہ عموماً نطشے سے جوڑا جاتا ہے، لیکن سچ پوچھئے تو اس کی جڑیں بھی مولانا روم کے فلسفہ حیات تک پھیلی ہوئی ہیں۔ کہنے کی غرض یہ ہے کہ قسیم کی شاعری بھی ہماری اسی عظیم روایت کی ایک کڑی ہے، لیکن یہ بظاہر وجودیت پسندی سے بہت قریب نظر آتی ہیں۔ قسیم کا یہ بند:

”زندگی ماضی بھی ہے

زندگی ہے حال بھی

زندگی کا ایک مستقبل بھی ہے“

پڑھ کر ٹی۔ ایس، ایلیٹ کا یہ بند بے ساختہ ہمارے ذہن میں ابھرتا ہے:-

Time present and time past

are both perhaps present in time future

and time future contained in time past.

قسیم کے نزدیک وقت کی رفتار خط مستقیم میں ہوتی ہے جبکہ ٹی۔ ایس۔ ایلٹ کے نزدیک وقت کی رفتار ایک دائرے کی شکل میں ہوا کرتی ہے۔

قسیم ان معنوں میں یقیناً ”جدید شاعر“ نہیں جن معنوں میں آج کل یہ اصطلاح مستعمل ہے۔ لیکن ان کے یہاں وجودیت پسندی کا جو مثبت رویہ پایا جاتا ہے، اس میں جدید انسان کا ایک مثبت کردار ابھرتا ہوا ضرور نظر آتا ہے۔

قسیم زندگی کو ایک ایسے مفکر کی حیثیت سے دیکھنا پسند کرتے ہیں جو ”زندگی کے اندر سانس لے کر“ بھی ”زندگی سے خود کو الگ کر کے“ دیکھنے کی اہلیت رکھتا ہو اور جو عقل و دل، خیر و شر نیز گناہ و ثواب کی کش مکش کے لامتناہی سلسلوں کے درمیان جسم اور روح کے اندر سلگتی ہوئی بھٹی کا نظارہ کر سکتا ہو۔ اس دور افراط و تفریط میں قسیم کی یہ خصوصیت ایک ایسی کم یاب چیز ہے جس کے بل بوتے پر ان کے روشن مستقبل سے متعلق بجا طور پر امیدیں وابستہ کی جاسکتی ہیں۔

قسیم کے یہاں الفاظ کا جو ذخیرہ ہے، اس میں کوئی نیا پن نہیں ہے۔ لیکن جذبات کی ندرت نے اکثر مقام پر ان پرانے الفاظ میں بھی نئی جان ڈال دی ہے۔ انہوں نے جو نعتیہ اشعار کہے ہیں، ممکن ہے انہیں ہمارے نعتیہ کلام کے سرمائے میں قابل ذکر اضافے کا درجہ دیا نہ جاسکے لیکن ان اشعار میں جو خصوص اور والہانہ پن ہے، اس سے کون انکار کر سکتا ہے؟ ان کی پابند نظمیں چاہے سرور کائنات کی مدح سرائی میں ہوں یا جمہوریت، یوم آزادی اور نہرو کی تعریف میں، ان نظموں کو میں ”قصیدے“ کے ذیل میں رکھتا ہوں۔ مجموعی طور پر ان پابند نظموں میں شاعر کی خلا قانہ ذہنیت کا اندازہ اس حد تک نہیں لگتا جس حد تک اس کی آزاد نظموں سے لگتا ہے۔ اس نوعیت کی نظموں میں سب سے بہتر نظم ”اے قلم“ ہے جسے پڑھ کر پرویز شاہدی کی نظم ”اے قلم پھول کھلا“ پردہ ذہن پر رقص کرنے لگتی ہے۔ دونوں نظموں سے اقتباسات درج ذیل کر رہا ہوں تاکہ دونوں شاعروں کے رویہ میں جو فرق ہے، وہ واضح طور پر آپ کے سامنے آسکے۔

ذہن نا پختہ ہے ماضی کے تصور سے اُداس  
صورتِ حال کے جلووں سے ہے لرزاں احساس  
عکسِ مستقبلِ نا دیدہ ہے یا نقشِ ہر اس  
عقل حیراں ہے کھڑی گلشنِ ادراک کے پاس

دشتِ ادہام سے آتی ہے بہت گرم ہوا

اے قلم پھول کھلا، پھول کھلا، پھول کھلا

اے قلم پھول کھلا

(پرویز شاہدی)

عقل کا ترجمان، علم کا رازداں  
آگہی کا چمن، فہم کا گلستاں  
دین و دانش کی تو اک متاعِ گراں  
آدمی کے لئے باعثِ عز و شائ

تو ہی کرتا ہے تاریخِ انساں رقم

اے قلم اے قلم اے قلم اے قلم

(قسیم الحق گیلانی)

پرویز شاہدی کی نظم کا لہجہ بلند آہنگ اور تیز رفتار ہے جبکہ قسیم الحق کی نظم کا آہنگ مترنم مگر  
ست رفتار ہے اور قسیم کے دھیمے دھیمے لہجے سے بڑی حد تک مطابقت رکھتا ہے۔ قسیم الحق نے جس بحر  
کا انتخاب کیا ہے وہ ایک سالم بحر (یعنی متدارک سالم) ہونے کے باوجود معلوم نہیں کیوں ہمارے  
اساتذہ کے یہاں بہت کم نظر آتی ہے۔ غالب اور اقبال کے یہاں تو اس کا استعمال تقریباً ہوا ہی نہیں  
ہے، البتہ فیض اور اس کے بعد چند نئے شعراء کے یہاں اس بحر کا استعمال کہیں کہیں ضرور نظر آتا  
ہے۔ بہر حال اب تک یہ بحر ہمارے ادب میں قلیل الاستعمال سالم بحر دوں میں سے ہے۔ قسیم نے  
اپنے جذبات کے پُر خلوص اظہار کے لئے مناسب ترین مترنم بحر کا انتخاب کیا ہے گرچہ پابند  
نظموں کی بہ نسبت قسیم کی آزاد نظمیں موثر ہیں۔ بلکہ میں کہوں گا کہ آزاد نظموں میں انہوں نے اپنا



راستہ متعین کر لیا ہے۔

حسیت اور ذخیرۃ الفاظ دونوں اعتبار سے قسیم کی غزلوں کا رجحان جدیدیت سے زیادہ کلاسیکیت کی طرف مائل ہے۔ لیکن ثواب و گناہ، موت و حیات اور غم و خوشی کا سلسلہ جو عین مقتضائے فطرت ہے، کیا جدید شاعری کے دائرے سے خارج ہے؟ اگر نہیں ہے تو پھر کوئی جدید شاعر اس مخصوص موضوع پر قسیم کے ان اشعار سے بہت زیادہ ہٹ کر شعر کیا کہے گا؟

• غم معتبر ملا نہ خوشی معتبر ملی      اے زندگی، مجھے تو عجب موڑ پر ملی

• زندگی کی مسرت نہ کم کیجیے      فکرِ غم کی جگہ قدرِ غم کیجیے

• قافلے بھی ٹھٹ گئے منزل بھی پیچھے رہ گئی

زندگی کیا ہے کہ ہے پیچیدہ راہوں کا فریب

• تیرے ذکر سے دل کو جو سکون ملتا ہے      وہ کہاں ثوابوں میں وہ کہاں گناہوں میں

• ہم سے نہ پوچھو کیسے گذرتی ہے زندگی

مشکل سے ہم تو کرتے ہیں اک ایک پل تمام

• بے اعتبار غم ہے تو نامعتبر خوشی      آیاتِ زندگی کی یہ تفسیر خوب ہے

غرض کہ قسیم الحق گیا دی ہمارے ان شعراء میں سے ہیں جو کسی ”ازم“ سے خود کو وابستہ کئے بغیر یا اپنے اوپر کسی فیشن یا فارمولے کی چادر مسلط کئے بغیر فطری تقاضے پر شعر کہتے ہیں اور اپنے اشعار میں وارداتِ قلبی کی عکاسی کے لئے پیکری یا علامتی اندازِ بیان پر سادگی کو ترجیح دیتے ہیں۔ ”نقش و نغمہ“ ان کا تیسرا مجموعہ کلام ہے اور اس میں شامل شدہ ان کی آزاد نظموں میں جو نیا مفکرانہ رجحان پایا جاتا ہے، وہ ان کی شاعری میں نئے موڑ کا پتہ دیتے ہوئے اس کے روشن امکانات کی بشارت دیتا ہے۔ مجھے امید ہے ان کا یہ شعری مجموعہ قبولِ عام کی سند حاصل کرتے ہوئے ادبی حلقوں سے یقیناً خراجِ تحسین وصول کرے گا۔

## سبوحہ (افسانوی مجموعہ)

### (قمر جمالی)

قمر جمالی ۱۹۷۷ء کے بعد ابھرنے والی جدید تر نسل سے تعلق رکھتی ہیں۔ انہوں نے جس زمانے میں افسانہ نگاری شروع کی، اس زمانے میں اردو ادب میں جدیدیت کا رجحان زور پکڑ چکا تھا۔ بعض حضرات جدیدیت کو ترقی پسند کی ضد اور بعض دیگر حضرات جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع قرار دینے لگے تھے۔ کچھ ان دونوں کی مفاہمت کی کوشش میں مصروف تھے۔ اردو کے چند نقاد افسانہ نگاری کو شاعری کے مقابلے میں کم تر درجے کی صنف ادب قرار دینے پر مصرتھے۔ بعض افسانہ نگار (مثلاً رشید امجد، بلراج مین را، انور سجاد، سریندر پرکاش، سلام بن رزاق، خالدہ حسین، صلاح الدین پرویز، انور خاں، انیس رفیع، قمر احسن، شفیق، حسین الحق، وغیرہ) علامتی اور تجریدی افسانوں کی طرف مائل نظر آ رہے تھے۔ اسی زمانے میں ہمارے ادب میں یہ بحث بھی چھڑی ہوئی تھی کہ غزل سے ”تغزل“ اور افسانے سے ”افسانہ پن“ ختم ہوتا جا رہا ہے۔ ایسے افراط و تفریط کے دور میں کسی بھی نئے لکھنے والے کے لئے عام روش سے ہٹ کر الگ تھلگ راہ متعین کرنی جوئے شیر لانے سے کم نہیں تھی۔ ہمیں یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ اس وقت ارضِ دکن سے ابھرنے والی نئی خاتون افسانہ نگار قمر جمالی نے اپنے آپ کو کسی مخصوص گروہ سے وابستہ کئے بغیر اپنے فن کی اساس زندگی کے شخصی تجربات پر رکھی اور اپنے لئے وہ راستہ اختیار کیا جو اپنے پیش رووں اور ہم عصروں سے بڑی حد تک مختلف تھا۔

قمر جمالی کی انفرادیت اس میں نہیں ہے کہ انہوں نے افسانوی ادب کے بنیادی اصول (یعنی آغاز، ارتقاء اور انتہا) اور اجزائے ترکیبی (یعنی پلاٹ، کردار، منظر آفرینی، مکالمہ اور جزئیات) کا خاص خیال رکھا، کیونکہ ان کے بعض دیگر معاصرین کے یہاں بھی ان اصول و اجزائے ترکیبی کی پابندی پائی جاتی ہے۔ ان کی اہمیت اس لئے بھی نہیں ہے کہ انہوں نے تجریدیت کو افسانہ نگاری کے لئے لازمی ولابدی قرار نہیں دیا۔ کیونکہ تجریدیت اگر کسی سچے فن کار کے خصوص پر مبنی ہو تو کوئی بری چیز نہیں۔ یہ تو فن کار کی اپنی صوابدید پر منحصر ہے کہ وہ واضح انداز بیان کو پسند کرتا ہے یا رمز و ایما کو ترجیح

دیتا ہے۔ اس اعتبار سے کسی ایک رویہ کو دوسرے پر فوقیت حاصل نہیں ہو سکتی۔ قمر جمالی کی اپنی شناخت اس بات سے بھی نہیں بنتی کہ ان کے یہاں نسائی کردار کے گونا گوں پہلوؤں کی عکاسی پائی جاتی ہے اور ان کی عورت منثو، عصمت چغتائی یا واجدہ تبسم کی عورت سے مختلف ہے، کیوں کہ یہ بات ان کے افسانوں کی بہت ساری خصوصیتوں میں سے ایک ہو تو سکتی ہے، لیکن میری رائے میں اسے ان کے فنی تشخص کا معیار قرار نہیں دیا جاسکتا۔ دراصل کسی بھی زبان کا کوئی بھی افسانہ ہو، میں سب سے پہلے یہ دیکھتا ہوں کہ افسانہ نگار نے انسانی نفسیات کو کس گہرائی سے دیکھا ہے، ذہن و شعور کے بحر بے کراں کو کس خوبی سے کھگایا ہے۔ نیز تحت الشعور اور لا شعور کے تاریک گوشوں کو کس کامیابی سے اجاگر کیا ہے۔ اس نقطہ نظر سے جب میں قمر جمالی کے افسانوں کا مطالعہ کرتا ہوں تو انہیں اس عہد کی ایک ممتاز خاتون افسانہ نگار قرار دینے پر مجبور ہو جاتا ہوں۔

جیسا کہ میں نے کہا ہے، قمر جمالی نے اس زمانے میں اپنی افسانہ نگاری کا آغاز کیا جب ہمارے ادب میں شعر گوئی اور افسانہ نگاری دونوں میں شکست و ریخت کا سلسلہ جاری تھا۔ نئے پن کی تلاش محض ”جدت برائے جدت“ کی دشت بیابانی تک محدود ہو کر رہ گئی تھی جس کی وجہ سے بیشتر نئے فن کار فکر و فن کا توازن کھو بیٹھے تھے۔ اس سلسلے میں انہیں بعض نئے نقادوں کی فلسفہ طرازیوں کی پشت پناہی بھی حاصل تھی۔ اسی زمانے میں مغربی تنقید میں مابعد سائنسیات کے تحت رد و تشکیل، نو ماسیت، نو وجودیت، انسانیت جیسے رجحانات فروغ پا رہے تھے۔ اس کے پہلو پہ پہلو اصولیات پر بھی توجہ مرکوز کی جانے لگی تھی۔ لیکن تنقید کے یہ سارے طریقے تو فن پارے کو مختلف زاویوں سے دیکھنے اور پرکھنے کا سامان مہیا کرتے ہیں۔ ورنہ فن کار تمام تنقیدی اصولوں سے بالاتر ہوتا ہے۔ پہلے وہ اپنی زندگی سے مواد حاصل کر کے فن پارے کی تخلیق کرتا ہے تو بعد میں نقاد حضرات اس فن پارے کی قدر و قیمت متعین کرنے اور اس کی تفسیر و تعبیر پیش کرنے کے لیے آتے ہیں۔ ہاں اگر کسی مخصوص دبستان تنقید سے فنکار کی ذہنی وابستگی اس کی زندگی کا حصہ بن جائے تو اس کی تخلیقات میں اس دبستان کا انعکاس فطری ہو جاتا ہے۔ اس طرح اس کے فن میں یک سمتی آ جاتی ہے۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ کسی تنقیدی رویہ سے متاثر ہوئے بغیر فنکار اپنی مخصوص افتاد طبع کے تحت ایک خاص سمت میں نکل پڑتا ہے۔ ایسی صورت میں بھی اس کے یہاں یک سمتی پیدا ہوتی ہے۔ لیکن سچ پوچھئے



تو یک سستی کوئی عیب نہیں۔ ہمیں صرف یہ دیکھنا ہے کہ تخلیق کار نے جس سمت میں چل پڑا ہے، اسے کس قدر فنکارانہ ذمہ داری کے ساتھ نبھایا ہے اور اس کوشش میں کس حد تک اپنے فن کے ساتھ انصاف کیا ہے۔ ویسے ہر فن کار سے ہم یہ تقاضہ بھی نہیں کر سکتے کہ اس کا فن متعدد الابعاد ہو۔ ہم اسے ایسا تقاضہ کرنے والے ہوتے کون ہیں؟ قمر جمالی کے پہلے مجموعہ ”شمیہ“ کے افسانے ان معنوں میں یک سستی ہیں کہ ان میں مرکزی کردار عورت ہے اور وہ عورت ہی کے مسائل کے ارد گرد اپنے افسانوں کے تانے بانے بننے لگتی ہیں۔ ”سبوچہ“ کے دور میں صورت حال کچھ بدلی ہے۔ چند سیاسی اور سماجی موضوعات کو بھی انہوں نے اپنایا ہے۔ لیکن بنیادی طور پر اب بھی ”عورت“ ان کے فن کا مرکز و محور ہے۔

گزشتہ چند سالوں سے اردو تنقید میں مغربی ادب کے مابعد ساختیات رجحانات کا کچھ کچھ ذکر ہونے لگا ہے۔ اس لیے ابتدائی دور میں قمر جمالی کو نسائیت Feminism کے رجحان کا کماحقہ عرفان حاصل نہیں ہوا تھا۔ اگر اس بابت انہیں واقفیت ہو بھی جاتی تو ان کے فن پر اس کا کوئی خاص اثر نہیں پڑتا۔ کیوں کہ وہ شروع ہی سے غیر شعوری طور پر عورت کی نفسیاتی کش مکش کو مس کرنے کی کوشش کرتی رہی ہیں۔ ہمارا سماج مردوں کے ذریعہ حاوی Male-Dominated ہے اور جس ادب کی تخلیق ہوتی ہے، وہ عموماً مردوں کی ذہنی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے مقصود ہوتا ہے۔ ”نسائیت“ کا مقصد یہ ہے کہ ادب کس حد تک عورتوں کی ضرورتوں کو پورا کرتا ہے اس امر پر روشنی ڈالے تاکہ ادب میں ایک توازن برقرار رہے۔ اگر ادیب اپنے اس مقصد کو نہ پالے تو اس کی تخلیق بے کار ہے۔ جب ہمارے ادب میں شاعروں، بہت گروں اور افسانہ نویسوں سے یہ شکایت کی گئی تھی کہ ان بے چاروں کے اعصاب پر عورت سوار ہے، تو اس وقت بھی غیر شعوری طور پر ”نسائیت“ والی تنقید ہی کارفرما تھی، کیوں کہ تخلیق کار کے اعصاب پر عورت سوار ہو تو ظاہر ہے، اس کی تخلیق مردوں کی تلذذ پرستی کا سامان مہیا کر سکتی ہے جو مردوں کے ذریعہ حاوی سماج کی عین خصوصیت ہے، میری رائے یہ ہے کہ چاہے منہو ہوں یا عصمت چغتائی ان کے افسانے بھی Male-Dominated سماج کی ضرورتوں کے پیش نظر لکھے گئے ہیں۔ یہ افسانے عورتوں کے بجائے مردوں کی ذہنی عیاشی کا سامان فراہم کرتے ہیں۔ عصمت چغتائی کے افسانوں کو جتنا بھی



باغیانہ رویہ کا حامل قرار دیا جائے، لیکن ان کے یہاں اسن کے ڈرائے ”گڑیا گھر“ کی ہیروئن جیسی باغی عورت کا تصور مفقود ہوتا ہے۔ البتہ ”شمیبہ“ میں شامل شدہ قمر جمالی کے افسانوں ”فاتح عالم“ اور ”عنوان“ میں اور ”سبوچہ“ میں شامل شدہ ”زندگی زندگی“ اور ”اگنی پردیش“ میں ہمیں عورت کے اس باغیانہ رویہ کا سراغ ملتا ہے جو مردوں کے حق میں ایک چیلنج کی حیثیت رکھتا ہے۔ قمر جمالی کے اس باغیانہ رویہ کی بابت اقبال متین یوں رقم طراز ہیں:-

”وقت پڑے تو زندگی کی کلائی مردڑ نے کے لیے وہ (یعنی قمر جمالی) اپنی ہی چوڑیوں کی کھنک سے سلاسل کا آہنگ توڑنے کا حوصلہ رکھتی ہیں۔“

معلوم نہیں لوگ کیوں منٹو اور عصمت چغتائی کو اتنی اہمیت دیتے ہیں جبکہ موپاساں ڈی۔ ایچ۔ لارنس اور جیمس جوائس کے پڑھنے والوں کے لیے ان لوگوں کے افسانوں میں کوئی کشش باقی نہیں رہتی۔ منٹو اور عصمت میں محض واقعیت پسندی (Realism) ہوتی ہے، واردات قلبی اور ذہنی کش مکش کی ایسی عکاسی نسبتاً کم ملتی ہے جس سے قاری یک دردی (Empathy) سے چار ہو۔ ان لوگوں کے یہاں جنس کا عنصر تو ہوتا ہے، لیکن جنس کا ترفع (Sublimation) نہیں ہوتا۔ ان افسانہ نگاروں کے برعکس قمر جمالی کے یہاں نفسیاتی کش مکش اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔ ان کے افسانوں میں جنس کا ذکر تو براہ راست نہیں ملتا۔ لیکن جنس کا ترفع بدلی ہوئی شکل میں ضرور پایا جاتا ہے (مثلاً ”زندگی زندگی“ میں عرفیہ کا کردار، ”اگنی پردیش“ میں اس عورت کا کردار جو اپنے جسم کے پوشیدہ حصے میں ہیروئن کے باپ کے ذریعہ کچھ نشانات منقش کر داتی ہے۔)

”سبوچہ“ میں شامل شدہ افسانوں میں ”۔۔۔ اور پھانسی دے دی گئی“ بھٹو کی پھانسی سے، ”اگنی پردیش“ راجیو گاندھی کے قتل سے، ”کھنڈر“ عراق اور کویت کی جنگ سے اور ”رام لالے“ ہندو اور مسلم کے فسادات سے متاثر ہو کر لکھے گئے ہیں۔ غرض کہ ”شمیبہ“ سے ”سبوچہ“ تک پہنچتے پہنچتے قمر جمالی کے موضوعات میں تنوع پیدا ہونے لگا ہے۔ ”سوالیہ نشان“ ایک ایسی گھریلو کہانی ہے جس میں ایک بہو کی زندگی، ساس اور ماں کا اختلاف، شوہر کے کہنے پر مجبور اماں کا لڑکی کے گھر آنا اور اخیر میں ماں کا بگولہ بن کے نظروں سے غائب ہو جانا دکھایا گیا ہے۔ یہ کہانی آپ بیتی ہوتے ہوئے جگ بیتی معلوم ہوتی ہے۔ جس طرح قرۃ العین حیدر کا ”کارِ جہاں دراز ہے“

سوانحی اشاروں پر مشتمل ہے، اسی طرح قمر جمالی نے اپنے ایک سفر نامے کو افسانوی رنگ دینے کے لیے ایک اور نسوانی کردار کا سہارا لیا ہے جو بار بار سفر کے دوران نمودار بھی ہوتا ہے اور چھپ بھی جاتا ہے۔ ممکن ہے کہ یہ نسوانی کردار خود افسانہ نگار کی ”ذاتِ دیگر“ ہو۔

”۔۔۔۔۔ اور پھانسی دے دی گئی“ اور ”اگنی پرولیش“ میں قمر جمالی نے جیک لنڈن کی طرح ادب کو صحافت سے جوڑا ہے۔ خصوصاً ”اگنی پرولیش“ کو پڑھ کر اردو کے مشہور افسانہ نگار بلراج ورما نے قمر جمالی کو ایک خط میں لکھا ”صحافت کی دنیا میں جیک غالباً پہلا رپورٹر تھا جس نے ادب اور صحافت کی حد بندیاں ایک دم توڑ پھینکی تھیں۔ یہ کہانی تم نے نہیں لکھی تم سے لکھوائی گئی ہے۔ کہانی جب فنکار کو اپنا اسٹیو بنا کر اپنے تانے بانے کی تفصیلات بیان کرتی ہے تو کہانی اور فنکار ایک ہو جاتے ہیں۔ میں نہیں سمجھتا کہ ادب کے منظر نامے کا کوئی دوسرا قلم اس کہانی کو اتنے مؤثر پیرائے میں لکھ سکتا تھا۔ میں اس کہانی کے عوض اپنی ساری کہانیاں دینے کو تیار ہوں۔ مگر جانتا ہوں کہ سودا تمہیں منظور نہ ہوگا۔“

بلراج ورما کے اس قول کو پڑھ کر غالب کے اس قول کی یاد تازہ ہو جاتی ہے جس میں انہوں نے مومن کے ایک شعر کے عوض میں اپنا پورا دیوان دے دینے کی خواہش ظاہر کی تھی۔ اس قسم کے قول سے جہاں فن پارے کی اپنی اہمیت اجاگر ہوتی ہے، وہیں کہنے والے کی اعلیٰ ظرفی کا بھی پتہ چلتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ قمر جمالی کا افسانہ ”اگنی پرولیش“ ایک شاہکار افسانہ ہے، لیکن بلراج ورما کے مندرجہ بالا قول سے ہمیں خود دور ما صاحب کی اعلیٰ ظرفی اور وسیع النظری کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔

میری نظر میں ”اگنی پرولیش“ دہشت پسندی (Terrorism) کے موضوع سے متعلق اب تک لکھے گئے اردو کے سب سے بہتر افسانوں میں سے ہے، لیکن (بلراج ورما کے برعکس) میں اس افسانے کو محض اس لیے قابلِ قدر تصور نہیں کرتا کہ اس میں قمر جمالی نے ادب کا رشتہ صحافت سے جوڑا ہے، بلکہ میرے نزدیک اس کی اہمیت اس لیے ہے کہ تخلیق کار نے دہشت پسندوں کے ذہنی پس منظر اور نفسیاتی عوامل تک سیدھی رسائی حاصل کی ہے۔ دہشت پسندی کے موضوع پر رتن سنگھ نے ایک بہت ہی خوبصورت افسانہ لکھا ہے، اس افسانے میں رتن سنگھ نے ایک ریل گا سفر دکھایا

ہے۔ ریل اسٹیشن چھوڑنے والی ہے اور ایک اجنبی شخص ہیرو کے ہاتھ میں بند لٹافہ یہ کہہ کر پکڑا دیتا ہے کہ یہ ایک بہت ضروری خط ہے اور منزل مقصود پر پہنچ کر وہ ایک ایسے شخص تک پہنچا دے جو اس خط کا منتظر ہوگا۔ ریل کے سفر کے دوران ہیرو کے ذہن میں طرح طرح کے سو سے پیدا ہوتے ہیں۔ اسے شک ہونے لگتا ہے کہ کہیں اس لٹافے کے اندر کوئی ٹائم بم نہ چھپا ہو۔ اس لیے وہ اس لٹافے کو کبھی یہاں چھپاتا ہے، کبھی وہاں۔ غرض کہ عجیب ذہنی کش مکش اور اضطراب کے عالم میں اس کی رات گزرتی ہے۔ اسے اس وقت چین آتا ہے جب وہ اس خط کو مکتوب علیہ کے پاس پہنچانے میں کامیاب ہوتا ہے۔ رتن سنگھ نے ہیرو کی نفسیاتی کش مکش کو جس خوبی سے اجاگر کیا ہے، وہ انہیں کا حصہ ہے۔ ان کا یہ افسانہ دہشت پسندی کے خلاف صدائے احتجاج کا درجہ رکھتا ہے، کیونکہ یہ دہشت پسندی ہی تو ہے جو بے تصور عوام کی پریشان حالی اور آشفٹ مزاجی کا باعث بنی ہوئی ہے۔ رتن سنگھ کے مذکورہ افسانے کے مقابلے میں قمر جمالی کے ”اگنی پردیش“ کا کنوس ان معنی میں وسیع تر ہے کہ اس میں دہشت پسندوں کے سماجی پس منظر اور ذہنی عوامل پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ دنیا میں کون ہے جسے اپنی زندگی عزیز نہیں ہوتی؟ ہر شخص (چاہے وہ کسی بھی مذہب، ملک یا رنگ و نسل سے تعلق رکھتا ہو) یہ جانتا ہے کہ کشت و خون ایک عظیم گناہ ہے۔ اس کے باوجود وہ اپنی زندگی کی پرواہ کئے بغیر اپنے ضمیر کو کچل کر کشت و خون کا مرتکب کیوں ہوتا ہے؟ وہ کون سے ذہنی عوامل ہیں جو اسے ایسا کرنے پر مجبور کرتے ہیں؟ جہاں تک مجرمانہ نفسیات (Criminal psychology) کا تعلق ہے، مجرم جرم کی دلدل میں اس قدر پھنسا ہوا ہوتا ہے کہ وہ خود کو اس سے نکالنے کا طریقہ ڈھونڈ نہیں پاتا اور وہ اس دلدل میں مسلسل دھنستا ہی جاتا ہے۔ مگر جو لوگ دہشت پسند تنظیم سے وابستہ ہوتے ہیں ان لوگوں کی نفسیات کچھ اور ہوتی ہے۔ وہ اپنی تنظیم کو اپنی ذات سے عظیم تر تصور کرتے ہیں اور اس تنظیم کے مقصد کے لئے ”شریر اور آتما“ دونوں کو قربان کرنے پر تیار ہو جاتے ہیں۔ ویسے کسی تنظیم سے وابستگی کا عمل بھی زندگی کے بہت سے حادثات و واردات کا نتیجہ ہوتا ہے۔ قمر جمالی نے ان تمام عوامل کو فنکارانہ انداز میں ابھارنے کی بڑی کامیاب کوشش کی ہے۔ اموکی (ہیروئن) کی ماں کے انتقال کے بعد اس کا باپ (اپا) دہشت پسند گروہ میں شامل ہو جاتا ہے، ممکن ہے اپا کا اس گروہ میں شامل ہونا اس کرب تنہائی کو فراموش کرنے کی غرض سے ہو جو اس کی بیوی کے انتقال کی وجہ سے اس



کے دل میں پیدا ہوا تھا۔ اموکنی نے ایک روز دیکھا کہ اس کا باپ گھر بند کر کے کسی عورت کے جسم کے خفیہ حصے میں نقش کر رہا ہے۔ اس سے اموکنی چراغ پا ہو کر باپ کو قتل کر دیتی ہے۔ لیکن وہ عورت جو اسی تنظیم سے تعلق رکھتی ہے، اموکنی کی غلط فہمی کو ان الفاظ میں دور کرتی ہے ”میں تو بس ایک شریر ہوں۔ آتما تو میں نے کبھی کے تنظیم کے نام کر دی۔ اب تم ہی سمجھو آتما کے بغیر شریر کی شناخت ہی کیا؟ تم اس شریر کے گندہ ہونے کی بات کرتی ہو۔ اس ایک شریر کی بات ہی کیا۔ اگر مجھے ایسے ہزار شریر ملیں تب بھی میں وہ سارے کے سارے اس تنظیم کے نام کر دوں۔“ دراصل اس عورت کے جسم کے خفیہ حصے میں کچھ منقش کیا جا رہا تھا جو خبر رسانی کے لیے بہت ضروری تھا۔ بالآخر اموکنی بھی اس تنظیم کی ایک فعل کار کن بن جاتی ہے۔ منتری مہودے کو ایک دھماکے کے ساتھ ہلاک کرتے ہی خود اس کے اپنے شریر کا اگنی پرویش ہو جاتا ہے۔ پورے افسانے میں اموکنی کی ذہنی کش مکش کی عکاسی ہی سب سے زیادہ اہم ہے جو قدم قدم پر ہماری توجہ اپنی جانب کھینچتی ہے۔ خصوصاً اس افسانے کا اختتام نہایت ڈرامائی انداز میں ہوتا ہے جب اموکنی گننے لگتی ہے ”پانچ۔ چار، تین۔ دو“ قمر جمالی کے الفاظ ملاحظہ فرمائیے ”آخری گنتی۔ ایک اس نے طلق پھاڑ کر کہا اور بجلی کے جھماکے کی طرح انسانوں کے نرغے سے باہر ہو گئی۔ ہجوم سے دور ایک زوردار دھماکہ ہوا۔ پھر۔ شریر کا اگنی پرویش۔“ یہاں افسانہ نگار نے افسانے کو عروج تک پہنچا کر اس کا اختتام بھی کر دیا ہے۔ اس سے قاری دیر تک سوچ کے عالم میں غرق ہو جاتا ہے۔ غالباً یہی بات افسانہ نگار کی کامیابی کی روشن دلیل ہے۔

”اگنی پرویش“ کی طرح ”۔۔۔ اور پھانسی دے دی گئی“ کو بھی بلراج ورما صحافتی ادب کی عمدہ مثال قرار دیں گے۔ لیکن اس افسانے کو بھی میں کامیاب نفسیاتی افسانوں کے ذیل میں رکھتا ہوں۔ پورا افسانہ ٹیلی پیتھی (Telepathy) کے اصول پر مبنی ہے۔ ادھر بھٹو کو پھانسی کی سزا دی جاتی ہے اور ادھر خواب گاہ میں افسانہ نگار کا دل بے چین ہوا اٹھتا ہے۔ ہوا کے جھونکوں میں بسی رات کی رانی کی خوشبو افسانہ نگار کو کسی لاش کے کفن سے اٹھنے والی کافور کی بو معلوم ہوتی ہے۔ دوسرے دن بھٹو کے پھانسی کی خبر سے افسانہ نگار پر بار بار بے ہوشی کا دورہ پڑتا ہے۔ یہ تشنگی کیفیت ان الفاظ سے مترشح ہے ”ہاں ہاں (پھانسی) دے دی گئی۔ یہ سچ کہتا ہے۔ میں نے خود دیکھا ہے۔ رات کے ڈھائی بجے میں وہاں موجود تھی۔“ جب لوگ پوچھتے ہیں کہ بھٹو سے افسانہ نگار کیا کیا رشتہ تھا، وہ کہتی



ہیں۔ ہاں۔ کیا رشتہ تھا۔ کیا یہ سب نہیں جانتے کہ دنیا کے پہلے انسان حضرت آدم سے ابھی تک ہمارا رشتہ قائم ہے اور قیامت تک قائم رہے گا۔ مجھے لگا دنیا کے سبھی لوگ ایک جیسے ہیں۔۔۔ اور اگر سبھی ایک جیسے ہیں تو میں ہی الگ کیوں؟ دراصل درد و غم کے رشتے ایسے ہیں کہ ان کے ذریعہ دنیا کے سارے لوگ ایک ہی کڑی میں پروئے جاسکتے ہیں۔ اسی خیال کو ارض دکن کے مشہور شاعر خورشید احمد جامی نے ان الفاظ میں بیان کیا تھا:-

بڑے عجیب ہیں یہ درد و غم کے رشتے بھی  
کہ جس کو دیکھیے اپنا دکھائی دیتا ہے

دوسروں کے درد و غم کو بانٹ لینا ہی ایک سچے فنکار کی پہچان ہوتا ہے اور قمر جمالی اس کسوٹی پر پوری اترتی ہیں۔

افسانہ ”کفن“ درد و غم میں ڈوبا ہوا ایک افسانہ ہے جس پر ٹیگور کے افسانوں کا گمان ہونے لگتا ہے۔ یہ دراصل مرتبان بیچنے والی ایک خانہ بدوش عورت کی داستان ہے۔ مسلسل بارش کی وجہ سے شہر کا سارا کاروبار بند ہے۔ اس کا چھوٹا لڑکا بخار سے تپ رہا ہے۔ وہ عورت مشکل سے چند مرتبان بیچتی ہے۔ حاصل شدہ رقم میں سے کچھ حصہ شوہر سے چھپا کر اپنی مٹھی میں اس لیے بند کر لیتی ہے کہ اپنے بچے کا علاج کرا سکے۔ لیکن اس اثناء میں وہ لڑکا بے چارہ مر جاتا ہے۔ باپ اس کی تجہیز و تکفین کے لیے پریشان رہتا ہے۔ ماں کی چھپائی ہوئی رقم بچے کی تجہیز و تکفین کے کام آتی ہے۔ پورا افسانہ ”ہیولی برقی خرمن کا ہے خون گرم دہقان کا“ کی تفسیر معلوم ہوتا ہے۔

جیسا کہ میں نے عرض کیا ہے ”شبیبہ“ کے دور میں قمر جمالی ایک ہی سمت میں چل نکلی تھیں، لیکن ”سبوچہ“ تک پہنچتے پہنچتے وہ زندگی کو مختلف زاویوں سے دیکھنے لگی ہیں۔ اس طرح ان کی افسانہ نگاری میں کئی نئے ابعاد کا اضافہ ہوا ہے۔ اس اثناء میں انہوں نے ٹلنک کے بھی کئی تجربے انجام دئے ہیں۔ مثلاً ”شبیبہ“ کے دور میں اکثر نقادوں نے تجریدیت سے انحراف کرنے کی وجہ سے کھل کر ان کی داد دی تھی۔ لیکن ”سبوچہ“ کے دور میں خود انہوں نے اپنا سابق رویہ بدلا ہے۔ اب وہ تجریدیت سے قریب تر ہونے لگی ہیں۔ مگر ان کی تجریدیت قاری کے ذہن میں گورکھ دھندابن کر نہیں ابھرتی۔ بلکہ ترسیل و ابلاغ کا حق ادا کرتے ہوئے قاری کی دلچسپی کو آخری وقت تک برقرار

رکھنے میں کامیاب ثابت ہوتی ہے، مثلاً ”رام لالے“ ایک ایسا افسانہ ہے جس میں پراسرار فضا پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ پراسراریت اس افسانے کو فوق الواقعت (Sur-Realism) کی ٹلنک سے ہم کنار کر دیتی ہے۔ ایک شخص اپنے ناخن سے اپنی پیشانی کو نوچ کر لبو لہان کر دیتا ہے۔ دوسرا شخص اسے اس کام سے روکتا ہے۔ لوگ ان دونوں کو جیل میں مقید کرتے ہیں۔ لیکن جیل سے وہ لوگ جنگل کی جانب بھاگ نکلتے ہیں۔ ایک کے سر میں چوٹی اُگ آتی ہے وہ شخص رام لالے کہلاتا ہے اور دوسرا شخص لالہ دین۔ اس جنگل میں وہ لوگ ایک چبوترے کے پاس پہنچتے ہیں اور وہیں قیام کرتے ہیں۔ ایک دن یہ چبوترہ دو نصف دائروں میں شق ہو جاتا ہے اور بیچ میں راستہ بن جاتا ہے۔ چبوترے کے دونوں الگ الگ حصوں میں یہ دونوں بیٹھے رہتے ہیں۔ دونوں کے درمیان فاصلہ زیادہ دنوں تک برقرار نہیں رہتا۔ یہ دونوں مل کر جنگل میں ایک سائبان بناتے ہیں۔ پہاڑ میں جب آگ لگتی ہے تو بے شمار لوگ اس سائبان کے نیچے پناہ گزیں ہوتے ہیں۔ لیکن رام لالے اور لالہ دین ہوا میں تحلیل ہو کر تماشہ دیکھنے لگتے ہیں۔ مجمع بائیں بازو اور دائیں بازو اس طرح دو گروہوں میں بٹ جاتا ہے۔ بائیں بازو کے لوگ کہتے ہیں کہ ایشور نے سادھی لی ہے۔ دائیں بازو کے کہتے ہیں کہ لالہ دین اسلام پر تھا۔ اس طرح لوگ آپس میں جھگڑنے اور مرنے لگتے ہیں۔ کئی روز گزرنے کے بعد یہ لوگ ابدی نیند سے جاگتے ہیں۔ ایک دوسرے کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں اور اپنی اپنی راہ میں بھاگ نکلتے ہیں۔ یہ دیکھ کر رام لالے اور لالہ دین گپھاؤں سے اپنے شریر کو اٹھائے اپنی اپنی راہ لیتے ہیں۔ ان میں سے ایک کہتا ہے ”اب لوگ اخبار نہیں پڑھتے محسوس کر لیتے ہیں اور تاریخیں لکھی نہیں جاتیں آپ بن جاتی ہیں۔ اب لوگوں کو کوئی فرق نہیں پڑتا کہ وہ رام ہیں یا لالہ دین۔ چترائی (چالاک) کہاں سے کہاں پہنچ گئی ہے۔ اب تو سبھی رام ہیں اور سبھی رحیم۔ اب میں نے بھی اپنا اصلی روپ دھارن کر لیا ہے۔ چرنجیوی (یعنی زندہ جاوید)۔ اس افسانے میں قمر جمالی نے علامتی انداز میں پورے ہندوستان کی ثقافتی تاریخ کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے نیز فرقہ وارانہ تصادم و ہم آہنگی کے عمل و رد عمل کو بڑے فن کارانہ انداز میں اجاگر کیا ہے۔ اساطیر کی تعمیر ثانی کے بجائے انہوں نے اساطیر خلق کئے ہیں۔ اس اعتبار سے قرۃ العین حیدر کے بعد کوئی دوسرا افسانہ نگار قمر جمالی کا ثانی نظر نہیں آتا۔

کہانی ”جئے بھوانی“ مزدور لیڈر اور بھوک کے درمیان مکالمے پر مبنی ہے۔ اس افسانے میں ٹلنک کا انوکھا پن قاری کو بے حد متاثر کرتا ہے۔ اس میں جہاں بھوک کی اہمیت کو اجاگر کیا گیا ہے، وہیں شروع سے اخیر تک طنز کا ہلکا سا عنصر بھی موج تہ نشیں کی طرح کارفرما نظر آتا ہے۔ بھوانی شکر ایک مزدور لیڈر ہے جو انتظامیہ کے خلاف لڑ رہا ہے۔ بھوک کے الفاظ یہ ہیں: ”مان گئی اس بستی کے مینوں کو۔ پچھلے دس دن سے مجھے مہمان کیے ہوئے ہیں مگر کیا مجال جو ذرا ان کے ماتھے پر ٹلنک آئی ہو۔“ اس کے بعد قمر جمالی مختلف اقسام کی بھوک کا ذکر کرتی ہیں جن میں جنسی بھوک بھی شامل ہے۔ مصنفہ کا خیال ہے کہ تمام کاروبار حیات کے پس پردہ بھوک پر قابو پانے کا جذبہ ہی کارفرما ہوتا ہے۔ بھوک کی تقریر کا آخری حصہ ملاحظہ فرمائیے ”تم نے کپہا لزم کے خلاف ماکسزم کی تھیوری کو اپنایا ہوا ہے۔ مارکس کی تھیوری کو تم کیا خاک سمجھو گے جب کہ تمہیں انسان کی بقا اور ارتقاء کا ادراک ہی نہیں ہے؟ مجھ پر قابو پانے کا چکر تمہیں انسان بھی رہنے نہیں دے گا۔ بلکہ تنزل کی طرف پیچھے دھکیل دے گا اور جسم کا یہ رہا سہا لباس نچو کر تمہارے ہاتھ میں کمند ل تھما دے گا۔“ اسرار و معانی سے پُر یہ تقریر سن کر بھوانی شکر کا سر چکرانے لگتا ہے اور وہ درگاماں کے قدموں پر گر پڑتا ہے۔ بھبھوت کو ماتھے پر لگا کر چلا اٹھتا ہے ”جئے بھوانی“۔ اس کے بعد مزدوروں کی تالیوں سے پنڈال گونج اٹھتا ہے۔ اس افسانے کی بنت میں مادہ پرستی اور اعلیٰ انسانی اقدار نیز تخلیقیت اور ردِ تخلیقیت کے تصادم کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ ٹلنک کے اعتبار سے ”مجسمہ“ ایک ایسا منفرد افسانہ ہے جسے میں جدید افسانوی ادب میں ایک قابلِ قدر اضافہ تصور کرتا ہوں۔ پورا افسانہ ایک مجسمہ ساز کے ساتھ شہلا نامی ایک عورت کے مکالمے پر مبنی ہے۔ شہلا کی ماں کینسر کی مریضہ ہے اور اس کی خواہش ہے کہ شہلا کے بھائی کا ایک فرضی مجسمہ تیار ہو (کیونکہ شہلا کا کوئی بھائی نہیں ہے)۔ ماں کو یہ وہم ہو گیا ہے کہ شہلا کے بھائی کا مجسمہ مکمل ہو جائے تو بیٹی کی شادی اس کے مگلیتر اشفاق سے ہو سکتی ہے۔ شہلا کی یہ دلی خواہش ہے کہ خود اس کی طرح اس کے بھائی کی ٹھنڈی پر بھی ایک کا ماتل ہو۔ لیکن بد قسمتی سے وہ مجسمہ پایہ تکمیل کو نہیں پہنچتا۔ اشفاق ایک شادی شدہ عورت کے چکر میں پڑ جاتا ہے اور شہلا کی ماں اس دنیا سے چل بستی ہے۔ ماں کے اچانک انتقال کی وجہ سے شہلا کی تمام آرزوؤں پر پانی پھر جاتا ہے۔ ان جملوں میں کس قدر درد و کرب کا طوفان پوشیدہ ہے، ملاحظہ فرمائیے۔ ”مرتے دم تک



انہیں یہی محرومی ستاتی رہی کہ میرے ہاتھ پہلے نہ ہو سکے۔ وہ تو خود سے پہلے نہ ہو سکے۔ مگر جب ماں جانے لگیں تو میں نے خود اپنے ہاتھوں کو ہلدی میں ڈبو دیا۔ اور کیا کرتی؟“ اب شہلا کو اپنے بھائی کے مجسمے کی ضرورت باقی نہیں رہتی۔ مگر وہ فنکار چند دنوں میں ایک اور مجسمہ بنا دیتا ہے جس کا نچلا حصہ مرد کا ہوتا ہے (یعنی اس کا اپنا) اور اوپر کا حصہ عورت (شہلا کا)۔ افسانے کا اختتام یوں ہوتا ہے ”یہ تھا مجسمہ شہلا کا مجسمہ!! ایک عورت کے نام تمام وجود کا مجسمہ“۔ پورے افسانے میں کئی نفسیاتی گریں ہیں۔ لڑکے کا چہرہ دیکھنے کی ماں کی خواہش، بھائی کی شکل دیکھنے کی بہن کی خواہش، بوڑھیوں کی توہم پرستی کہ لڑکانہ ہو تو لڑکی ہاتھ پہلے نہیں ہو سکتے۔ ان امام نفسیاتی کیفیتوں کی خوبصورت عکاسی اس افسانے میں ملتی ہے۔ فنکار نے ایسا مجسمہ کیوں بنایا جس کا اوپری حصہ شہلا ہے اور نچلا حصہ خود فنکار ہے۔ یہ ایک ایسی گتھی ہے جسے سلجھانے کا کام قمر جمالی نے قارئین کے لیے چھوڑ دیا ہے۔ ممکن ہے شہلا کے لیے خود مجسمہ ساز کی کوئی کمزوری پیدا ہو گئی ہو۔ مجسمے کی ایسی شکل جس کا اوپری حصہ عورت کا ہو اور نچلا حصہ مرد کا، ہمیں اجتماعی لاشعور کا سمندر کھنگالنے پر مجبور کر دیتی ہے جس کا تعلق دیومالائی داستانوں سے جا ملتا ہے۔

موضوع ”ٹلنک“ تاروپود اور ہیئت کے علاوہ ہمیں قمر جمالی کے لسانی اسلوب میں بھی کافی تبدیلی محسوس ہوتی ہے۔ ”شہیبہ“ کے دور میں فارسی آمیز ترکیبیں قمر جمالی کو زیادہ مرغوب تھیں جیسا کہ انہوں نے خود اعتراف کیا ہے ”اس کی آنکھیں آنسوؤں سے لبریز تھیں اور قریب تھا کہ وہ رو پڑتی، ایسا کہنے کی بجائے مجھے یوں کہنا بہت اچھا لگتا ہے، ”ایک تلاطم تھا پس مڑگاں جو بند ضبط توڑنے کے لیے بے چین تھا۔“ (شہیبہ۔ صفحہ ۳۱)۔ لیکن ”سبوچہ“ کے دور میں انہوں نے صاف ستھرے، عام فہم اور راست انداز بیان کو اپنایا ہے اور جگہ جگہ ہندی الفاظ کا بھی بے تکلفانہ استعمال کیا ہے۔ میری رائے میں افسانے کی مجموعی فضا خود اپنا لسانی اسلوب ڈھونڈ نکالتی ہے۔ اس اعتبار سے قمر جمالی کا پہلا اسلوب بھی کامیاب تھا اور مابعد والا اسلوب بھی کامیاب ہے، کیونکہ تصنع کا شائبہ نہ پہلے ہوتا تھا نہ اب ہوتا ہے۔ البتہ ان کے افسانوں میں فلسفیانہ بیان اب نسبتاً کم ہو گیا ہے۔ یہ فلسفیانہ انداز جو نیگور اور کرشن چندر سے ہوتا ہوا قمر جمالی تک پہنچا تھا، اسے میری رائے میں جاری رہنا چاہیے۔ ”شہیبہ“ کے دور میں راج بہادر گوڑ نے اس امر کی جانب اشارہ کیا تھا کہ قمر کے بیشتر



افسانوں میں ”بارش“ سے لگاؤ پایا جاتا ہے، لیکن ”سیوچہ“ میں شامل شدہ افسانوں میں ”کفن“ کے سوا کہیں اور بارش کا ذکر نہیں آتا۔ اس لحاظ سے بھی قمر جمالی کے ذہنی رویہ میں تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ البتہ اس تبدیلی کے نفسیاتی پس منظر پر روشنی ڈالنا فی الوقت ہمارے لیے ممکن نہیں۔

جدید افسانہ نگاروں کے علامتی انداز بیان کے خلاف تبصرہ کرتے ہوئے اقبال متین نے فرمایا تھا ”علامت جو ادب میں اظہار کا ایک معتبر وسیلہ ہے آج اس نے سب سے زیادہ نقصان کہانی کو پہنچایا ہے اور علامت کی اسی بازی گری کے نام پر کہانی خود کہانی کو ڈھونڈنے نکل پڑی ہے۔ وہ سب کچھ ادب کا مقدر ہے جو ادب نہیں ہے۔“ لیکن قمر جمالی نے ”سیوچہ“ کے دور میں رام لالے، مجسمہ، جنے بھوانی، جیسے افسانے لکھ کر یہ ثابت کر دیا ہے کہ وہ علامت کو بھی بردست سکتی ہیں، لیکن یہ رنگ دیگر۔ وہ علامتی افسانے لکھنے کی بھی قدرت رکھتی ہیں، لیکن مروجہ علامتی افسانوں کے تمام عیوب سے پاک۔

قمر جمالی جدید ترنسل کی ایک ایسی ہونہار افسانہ نگار ہیں جن کے یہاں عصری آگہی کی ضیاء باری، شخصی اور اجتماعی لاشعور کی باز آفرینی نیز نفسیاتی کش مکش کی رنگ آمیزی بدرجہ اتم پائی جاتی ہے۔ وہ ایک ایسا حساس اور دردمند دل رکھتی ہیں جو ایک ادنیٰ شیشے کی صدائے شکست سے بھی تڑپ اٹھتا ہے۔ نئی نئی ٹلنک کا تجربہ اور کرداروں کی مناسبت سے منفرد اسلوب کا بر محل انتخاب انہیں تجرباتی فنکاروں کی صفِ اول میں لاکھڑا کر دیتا ہے۔ غرض کہ قمر جمالی کے یہاں فکر و فن کا بے مثال توازن انہیں دیگر ہم عصروں سے ممتاز و ممتاز ہی نہیں کرتا بلکہ اس عہد کے سب سے اہم فنکاروں میں شمار کئے جانے کا جواز فراہم کرتا ہے۔ میری رائے میں، جب جدید ترنسل کے ان افسانہ نگاروں کی تاریخ لکھی جائے گی جنہوں نے آٹھویں دہائی میں افسانہ نگاری کو زوال آمادہ ہونے سے بچا لیا تو اس میں قمر جمالی کا نام جلی حروف میں لکھا جائے گا۔

## لفظوں کا آسمان

(کرامت علی کرامت)

یہ کتاب میری (یعنی کرامت علی کرامت کی) چھ سال کی مسلسل کاوشوں کا نتیجہ ہے۔ اس کے لئے نہ جانے کتنے تخلیقی کرب کے تپتے ہوئے ریگزاروں سے گزرنا پڑا، نہ جانے کتنی بار بیٹا

کانت مہاپاتر سے ان نظموں کے بارے میں تبادلہ خیال کرنا پڑا اور خود ان کے مشوروں پر کتنی بار ان پر نظر ثانی کرنی پڑی۔ اس سعی مسلسل کے نتیجے پر جو ”گنجینہ معانی کا طلسم“ ہاتھ آیا، وہ آج آپ کے ہاتھوں میں ہے۔ یہ امر بذات خود میرے لیے باعث مسرت ہے کہ ان اردو ترجموں کو سیتا کانت مہاپاتر اپنی طبعزاد اور یا نظموں کے برابر اہمیت دیتے ہیں۔ ان کے خیال میں چاہے طبعزاد نظمیں ہوں یا ان کے تراجم، یہ سب اسی دینا پانی (سرسوتی) کی دینا کے مختلف سر ہیں، زبانوں کا مصنوعی فرق ان سروں کی دلاویزی کو مجروح نہیں کر سکتا۔

ترجمے کی افادیت کے بھی قائل ہیں۔ جہاں اس سے تہذیب و ثقافت کے کاروان میں ربط باہم پیدا ہوتا ہے، وہیں ایک دوسرے کے اثر سے غور و فکر کے نئے دریچے بھی وا ہوتے ہیں اور اس طرح علم و ادب کا قافلہ ارتقاء کے زینے طے کرتا ہوا آگے بڑھتا ہے۔ اگر مقدس کتابوں کے ترجمے ہم تک نہ پہنچتے، یا ارسطو، فیثاغورث اور محمد ابن موسیٰ الخوارزمی سے لے کر موجودہ سائنسی دور تک علوم و فنون کی مختلف کتابیں ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل نہ ہوئی ہوتیں، تو انسانی تہذیب و تمدن غالباً آج تک نیم وحشی سطح سے آگے نہ بڑھتا اور شاید موجودہ صدی کا یہ ”علمی دھماکہ“ بھی ممکن نہ ہوتا۔

مختلف اصناف کے ترجموں کے تقاضے جدا جدا ہیں اور میری رائے میں، ترجمہ کرتے وقت ان تقاضوں کو مد نظر رکھنا بہت ضروری ہے۔ مثلاً قرآن ایک مذہبی کتاب ہے، اس کے ہر لفظ کے ساتھ دنیا کی بڑی آبادی کے بنیادی عقائد وابستہ ہیں۔ لہذا قرآن کے ترجمے کا تقاضا یہ ہے کہ مترجم اس میں کہیں ایک لفظ کی بھی کمی بیشی نہ کرے۔ ترسیل کی سہولت کے لیے مترجم اگر اپنے طور پر کچھ اضافہ کرنا چاہے گا تو اسے قوسین کے درمیان ہی رکھنا ہوگا (جیسے ڈپٹی نذیر احمد نے کیا ہے)۔ سائنسی اور علمی کتابوں کے ترجمے کا تقاضا یہ ہے کہ اصطلاحات کا استعمال صحیح اور مناسب ہو اور اس میں کہیں بھی ذومعنویت کا پہلو نہ نکلے۔ الفاظ کے اس نوعیت کے مناسب استعمال کو رچرڈس نے ”زبان کا سائنسی استعمال“ قرار دیا ہے۔ لیکن شعر و ادب کی بات اور ہے، کیونکہ اس میں ”زبان کا جذبات انگیز استعمال“ ہوتا ہے۔ شاعری میں خاص طور پر زبان کا جذبات انگیز استعمال اپنے عروج پر ہوتا ہے۔ اس لیے اس قسم کی زبان کا ترجمہ ایک دقت طلب مرحلہ ہے۔ علاوہ ازیں شاعری کے

ترجمے کے دوران دو الگ الگ تہذیبی اور ثقافتی سیاق کو ایک دوسرے سے قریب تر کر دیا جاتا ہے، ظاہر ہے کہ یہ اور بھی مشکل امر ہے۔ شاعری کا سب سے اہم مقصد ہے جمالیاتی نشاط عطا کرنا، جس کے لیے الفاظ کی داخلی اور خارجی موسیقی کی اہمیت یکساں طور پر مسلم ہے۔ موسیقی کی ان دونوں شکلوں کا ایک زبان سے دوسری زبان میں بیک وقت منتقل ہونا دشوار ہے۔ پھر بھی شعر کے ترجمے میں اس بات کی کوشش ہونی چاہیے کہ دونوں زبانوں کے قاری کو جو جمالیاتی نشاط ملتی ہے، اس میں بڑی حد تک قرب و مماثلت ہو۔ شاعری کے لیے تشبیہات و استعارات کے علاوہ تلمیحات اور علامتیں اسی حیثیت رکھتی ہیں۔ اس سے میری رائے میں مترجم کو کوئی حق نہیں پہنچتا کہ وہ تشبیہوں، استعاروں، تلمیحوں اور علامتوں میں کچھ رد و بدل یا ترمیم و اضافہ کرے، ورنہ شاعری کا اصلی ہیوٹی ہی بدل کر رہ جائے گا۔ میں نے زیر نظر ترجموں میں اسی اصول کو پیش نظر رکھتے ہوئے حتی الوسع تشبیہوں، استعاروں، تلمیحوں اور علامتوں کی پاکیزگی کو برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے۔ یہاں اس امر کا ذکر نامناسب نہیں ہوگا کہ اگر محض تشبیہوں، استعاروں وغیرہ ہی کا نام شاعری ہوتا تو شاید ترجمے میں مجھے زیادہ دشواری نہ ہوتی کیونکہ ان چیزوں کا اظہار نثری نظم کی شکل میں بھی ہو سکتا تھا اور نثری نظموں کی شکل میں ترجمہ کرنے میں شاید زیادہ وقت بھی صرف نہ ہوتا۔ دراصل میں نے ”شاعری“ کا ترجمہ ”شاعری“ میں کرنے کی کوشش کی ہے، تاکہ ”قند مکرر“ کا لطف آجائے۔ میرے نزدیک شاعری محض خیال نہیں بلکہ اسلوب بھی ہے، محض جذبہ نہیں، بلکہ جذبے کا سلیقہ مندانہ اظہار بھی ہے، محض الفاظ کی معنویت نہیں، الفاظ کا عمدہ درو بست بھی ہے۔ اسی لیے میں نے ان ترجموں میں تشبیہات و استعارات وغیرہ کے پہلو پہ پہلو سیتا کانت کے اسلوب شاعری کی دیگر خصوصیت کو بھی برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے تاکہ شاعری کے ترجمے کا حق ادا ہو سکے۔ مثلاً میں نے اس بات کا خاص خیال رکھا ہے کہ ترجموں کے لیے اردو کے جن بحور و اوزان کا انتخاب ہو وہ اصل اڑیا کے آہنگ سے قریب ہو۔ طویل مصرعوں کا طویل مصرعوں میں اور مختصر مصرعوں کا مختصر مصرعوں میں ترجمہ ہو۔ نظموں کے جن حصوں میں ردیف و قافیہ اور بحور و اوزان کا التزام ہو ان کے ترجموں میں بھی اسی قسم کا التزام ہو۔ میری حتی المقدور کوشش یہی رہی کہ ترجمہ اس عورت کی طرح نہ ہو جو یا تو صرف عفت مآب ہوا کرتی ہے، یا صرف حسین، بلکہ اس پاکدامن حسینہ کی مانند ہو جس میں



مہر و خلوص بھی پایا جائے، اور حسن و جمال بھی۔

ترجمے کے دوران مجھے کئی مقامات پر خاص قسم کی مشکلات کا سامنا کرنا پڑا جن کی نشان دہی ضروری سمجھتا ہوں۔ سیتا کانت نے اڑیا کے بعض ایسے الفاظ استعمال کیے ہیں جن کے لئے مجھے مناسب الفاظ اردو میں نہیں ملے، اس لیے انگریزی کا سہارا لینا پڑا۔ مثلاً تلی کے لاروا کے لیے میں نے اڑیا لفظ ”ساں بازوا“ کا ترجمہ ”کیڑ پلر“ (Caterpillar) ہی کیا ہے (”لظم“ آنے والے انسان)۔ اسی طرح میں نے لفظ landscape کے لیے ”لینڈ اسکیپ“ ہی کو مناسب سمجھا (”شہر کی شام“ اور ”ہسپتال میں موت“)۔ بہت سے پھول، پودے اور پرندے ایسے تھے جن کی بابت مجھے اہل زبان سے مل کر باقاعدہ تحقیق کرنی پڑی کہ اردو میں ان کے حقیقی نام کیا ہیں۔ بعض الفاظ ایسے تھے جن کے لئے وضاحت سے کام لینے کی ضرورت پڑی۔ مثلاً ابلے چاولوں کا تھرا پانی (”لظم“ کسی شہر کے بارے میں) چاول تاپنے کا خالی پیاناہ (”لظم“ دن)۔ وغیرہ کچھ مقامی کھیل ہیں جن کو جوں کا توں چھوڑ دینا پڑا۔ مثلاً ”بہو چوری“، ”شیر اور بکری کا کھیل“ وغیرہ۔ بعض مقامات پر سیتا کانت نے علاقائی گیتوں کے آہنگ کو اپنے فن کے دامن میں جذب کر لیا ہے یا پھر عام بول چال کی زبان کو شاعرانہ انداز میں برتنے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً لوک گیتوں کے آہنگ پر مبنی ایک پابند جسے کا یہ ترجمہ ملاحظہ فرمائیے:

اب آؤ گھاس کے پھول

آ کے بیٹھو میرے آنگن میں

تمہارے واسطے خون جگر

رکھا ہے برتن میں

تمہیں پینے کو دیں گے

گہرے اک تالاب کا پانی

تمہارے ساتھ تا چلیں گے

خوشی بھی ہوگی لافانی

(”گھاس کا پھول“)



روزمرہ کی زبان (خصوصاً بچوں کی زبان) پر مبنی یہ شعر ملاحظہ فرمائیے:

لا کے دو تم آم کچا سا مجھے

لا کے دو آکاش کا چندا مجھے

(”مونٹو کے لیے ایک نظم“)

نظم ”لفظوں کا آسمان“ کا یہ شعر ملاحظہ فرمائیے، جس کا مرکزی خیال سولہویں صدی کے ایک قدیم اُڑیا شاعر جگن ناتھ داس کی ایک طویل نظم سے ماخوذ ہے:

سیکڑوں آگینوں میں دیکھو گے تم

وہی آسمان دیکھ پاؤ گے تم

جگن ناتھ داس کا پورا بند یہ ہے جس میں اُڑیا کا یہ قدیم شاعر علامتی انداز میں حیات و کائنات کا کتنا گہرا فلسفہ بیان کر گیا ہے:

کئی آب گینوں کو دیکھیے، تو وہی ایک آسمان نظر آئے گا۔ ان آگینوں کو ایک کر دیا

جائے، تو اس میں وہی ایک آسمان منعکس ہو گا۔ آسمان میں کوئی تغیر پیدا نہیں ہوتا،

حال آں کہ آگینے ٹوٹے اور بکھرتے رہتے ہیں۔

اُردو زبان کے مزاج کے پیش نظر مجھے مصنف سے اجازت لے کر ایک آدھ لفظ کو ہڈنے کی ضرورت پڑی۔ مثلاً ”نظم“ خود شناسی“ کا یہ مصرع لیجیے:

انحطاط آمیزی اک مملکت کا بادشاہ

اصلی لفظ ”سامرا گیس“ تھا جس کا ترجمہ ”بادشاہ“ کے بجائے ”ملکہ“ ہونا چاہیے تھا۔ لیکن چونکہ یہ لفظ

”موسم سرما“ کی علامت کی حیثیت سے آیا اور لفظ ”موسم“ اُردو میں مذکر ہے، اس لیے میں نے ”

ملکہ کی“ بجائے ”بادشاہ“ ہی مناسب سمجھا۔ بیتا کات مہا پاتر کی خواہش پر میں نے ان کی دو مشہور

نظموں ”جارا سورا کا گیت“ اور ”بجاکے لیے ایک نظم“ کا اردو میں ترجمہ کیا ہے۔ ان میں شاعر نے

اساطیر کی تعمیر نو کا تجربہ انجام دیا ہے۔ ان نظموں میں جن دیومالائی داستانوں کی طرف اشارہ ہے، وہ

اردو کے عام قاری کے لئے اجنبی ہیں۔ لہذا قارئین کی سہولت کے لیے میں یہاں ان دیومالی

داستانوں پر ہلکی سی روشنی ڈالنا چاہتا ہوں۔ نظم ”جارا سورا کا گیت“ میں شاعر نے مہا بھارت کی ایک

داستان کو اپنے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ اصلی داستان یہ ہے کہ تریاگ میں شری رام چندرجی نے چھپ کر مملکت ”کس گندھیا“ کے راجا بالی کو تیر کا نشانہ بنایا تھا۔ بالی نے رام چندرجی سے پوچھا کہ اگر آپ کا مقصد مجھے مارنا ہی تھا تو چھپ کر تیر چلانے کی کیا ضرورت تھی؟ اس کے جواب میں رام چندرجی نے کہا کہ میں دوا پر یگ میں شری کرشن کی شکل میں اور بالی جارا سؤرا کی شکل میں دوبارہ جنم لیں گے، جب جارا سؤرا اس کا بدلہ چکا دے گا۔ چنانچہ ایسا ہی ہوا۔ دوا پر یگ میں جارا سؤرا کا تیر شری کرشن کے پیر میں لگنے سے کرشن جی کا انتقال ہو گیا۔ پوری نظم جارا سؤرا کی خود کلامی پر مبنی ہے۔ اس نظم کا ہیرودر اصل موجودہ صدی کا بے سہارا آدمی (عام آدمی) ہے جو مافوق الفطرت ہستی کی یہ تک پہنچنے میں اسے کوئی دلچسپی نہیں۔ نظم میں خدا سے عام آدمی کے اھیمان کا جو پہلو نمایاں ہوتا ہے، اس نے اس نظم کو شعری نکھار عطا کیا ہے۔

”گججا کے لیے اک نظم“ میں گججا کا تعلق مہا بھارت کے ایک نسوانی کردار سے ہے۔ گججا اک کر یہہ المنظر اور گہڑی عورت ہے جو کنس جیسے ظالم اور جابر بادشاہ کی خدمت کرنے اور روزانہ اسے صندل اور خوشبو لگانے کا فرض انجام دیتی ہے۔ جب متھرا کی راہوں سے شری کرشن جی کا گزر ہوتا ہے، تو وہ اس کی بد صورتی کو خوبصورتی سے بدل ہیں۔ اس نظم میں شاعر نے جانے پہچانے معتمد اور آر کی ٹائپ کے تناظر میں جدید مسائل پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ پوری نظم قلب ماہیت کے دیو مالائی لمحے پر مبنی ہے، جس میں انسان زندگی کی نئی معنویت دریافت کرتا ہے اور عدمیت، کھوکھلے پن، بد بیتی، موت اور تیرگی سے مسرت و بہجت نیز زندگی کی تکمیل کی طرف جست لگاتا ہے۔ دراصل سیتا کانت مہاپاتر کی تمام شاعری زندگی، موت، محبت اور وقت جیسے موضوعات کے محور پر گردش کرتی ہے۔ موصوف ایک مفکر کا ذہن بھی رکھتے ہیں اور ایک شاعر کا دل بھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری شاخ فن کے اس بلند مقام پر اپنا آشیانہ تعمیر کرتی ہے جس کی ہنا فکر اور جذبے کی آمیزش سے مستحکم ہو۔

سیتا کانت مہاپاتر نے اپنی اڑیا نظموں میں روزمرہ کے بہت سے ”غیر شاعرانہ“ الفاظ کا ”شاعرانہ“ استعمال کیا ہے۔ میری دانست میں اردو شاعری ان الفاظ کے صحیح ذائقے سے ہنوز آشنا نہیں ہوئی۔ اس لئے امید ہے کہ زیر نظر ترجموں سے اردو شاعری (خصوصاً جدید شاعری) کے

ذخیرۃ الفاظ میں یقیناً معتد بہ اضافہ ہوگا۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

کیٹر پلر، کھڑاؤں، کافی (بہ معنی مشروب)، سڑک کا گڑھا، دانتوں کی رینچیں، رستی پہ سوکھتے دھوبی کے کپڑے، اُن جتنی سی مٹی، کیکڑا، آسٹری کی تیلیاں، سلٹ، کھڑیا، ناک کا بلغم، ابلے چاول کا تھرا پانی، ایل ایس ڈی، ناچم بم، جراحی کا بکس، کینسر، تار کا پاڑا، سرنج، اسٹول، گوریٹا، ہار سنگار ہار کا پھول وغیرہ۔

موصوف نے اپنی شاعری میں بعض ایسی عجیب و غریب ترکیبیں بھی استعمال کی ہیں، جن سے نئے نئے استعارے اور ذہنی پیکر وجود میں آتے ہیں۔ مثلاً چامنی قدم، خامشی کی بھوری پر چھائیاں، نامرادی کی بانسری، چم چم کرتی غیر کی دھول، بیگنی گیت وغیرہ۔

سیتا کانت نے بہت سی ایسی نئی نئی ترکیبیں بصورت تمثیل استعمال کی ہیں، جن سے ان کی انفرادی ذہنیت اور فنی بصیرت کا اندازہ ہوتا ہے۔ مثلاً

شمشان کے گیت کا استخوان میں تھر تھراٹا، میالے آکاش پر لا جوروی علق کا چھینٹا مارنا، کبڑی روحوں کا صحرا کی سرحد پر آنا، اُگتے ہوئے لمحوں میں پیاس کی پر چھائیوں کا ہونا، تانبے کی طرح بے جسم شے کا جنسی تلذذ سے تھکے جسموں کو لے کر گندی سی نیند سونا، آنکھوں سے افق کی دوریوں کو چینا، سراپوں کو چبا کر جگالی کرنا، خلا کے پالنے میں سبز پتوں کا ٹھولنا، خاکستر جیسی سمتوں میں نغمہ و موسیقی کے لئے کا گم ہونا وغیرہ۔

اخیر میں اس بات کی وضاحت ضروری سمجھتا ہوں کہ میں نے ترجمے کے لیے سیتا کانت مہاپاتر کو کیوں منتخب کیا۔ سیتا کانت مہاپاتر محض میرے ہم عصر اور ہم سفر ہی نہیں، بلکہ میں شروع ہی سے ان کی شاعری کا مداح اور معترف رہا ہوں۔ ہر نقاد کے ذہن میں اس کا کوئی نہ کوئی پسندیدہ شاعر ہوتا ہے، جس کے ارد گرد وہ اپنی تنقید کے تانے بانے جُٹتا ہے۔ سیتا کانت مہاپاتر میرے اسی قسم کے پسندیدہ شاعر ہیں۔ موصوف کے نزدیک ”جدیدیت“ محض مایوسی، بے یقینی، گم شدگی اور غیر محفوظیت جیسے رجحانات ہی کا نام نہیں، بلکہ تعمیر فردا کی تڑپ کا اظہار بھی ہے اور کھوئے ہوئے جمالیاتی اور تہذیبی اقدار کی بازیافت بھی، محض آئینہ حیات کی شکست و ریخت کا بیان ہی نہیں، بلکہ



فن شیشہ گری کا عمل بھی، موجودہ صدی کی بے چہرگی پر آنسو بہانا ہی نہیں، بلکہ بکھرے ہوئے چہروں کو صحیح و سالم بنانے کی فنکارانہ کوشش بھی۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ موصوف جدیدیت کو روایت سے انحراف نہیں بلکہ اس کی توسیع قرار دیتے ہیں۔ غالباً یہی سبب ہے کہ انہوں نے لکھا ہے:

”آج جدید شاعری کے نام پر جو کچھ لکھا جا رہا ہے، وہ شاید اس سے قبل کی صدیوں میں بہتر طور پر لکھا جا چکا ہے۔ سارلاداس کی اڑیا ”مہا بھارت“، جگن ناتھ داس کی ”بھاگوت“، نابینا قبائلی شاعر بھیم بھوئی کی نظمیں اور ناراین ابدھوت سوامی کی ”رودر سُدھانندھی“ صدیوں کے بعد بھی مجھے جدید معلوم ہوتی ہیں اور میرے شخصی تجربات سے بڑی حد تک ہم آہنگ ہیں۔“ (ہمارے عہد کی شاعری)

سیتا کانت کا یہ نظریہ ان کی شاعری اور تنقید دونوں سے مترشح ہے۔ میں خود بھی اس میں سیتا کانت مہاپاتر کا ہم خیال ہوں اور اپنے تنقیدی مضامین میں یہی باتیں بار بار اُڑا چکا ہوں۔ لہذا میرے ذہن میں ”صالح اور صحت مند جدید شاعری“ کا جو تصور ہے، اسے سمجھنے کے لیے اُن کی ان نظموں کا پڑھنا ضروری ہے۔ غرض کہ سیتا کانت مہاپاتر کی نظموں کے ان ترجموں سے اہل اُردو کو یہ بتانا مقصود ہے کہ جدید شاعری میں عقل و جذبہ، فکر و فن اور مثبت و منفی اقدار کی ہم آہنگی نیز اپنی ذات میں ڈوب کر کل کائنات پر چھا جانے کی کیفیت کا شاعرانہ اظہار ”بہ اندازِ دگر“ بھی ہو سکتا ہے۔ توقع ہے کہ قارئینِ کرام ان ترجموں کو اسی نقطہ نظر سے پڑھیں گے اور ان سے نطف اندوز ہوں گے۔

## ماہر اقبالیات: شیخ حبیب اللہ (کرامت علی کرامت)

اگر اردو ادب کی تاریخ سے میر، غالب اور اقبال یہ تین نام نکال دئے جائیں، تو اس میں اور کیا باقی رہ جائے گا؟ دوسری تمام علاقائی زبانوں کے مقابلے میں ان تین ناموں کی وجہ سے اردو زبان و ادب کا وقار قائم ہے۔ اقبال کو خود اپنے عرصہ حیات میں جتنی مقبولیت ملی اور ان کا کلام قارئین کے دلوں کو جھنجھوڑتے ہوئے جس طرح ضرب المثل کا درجہ اختیار کر گیا، عالمی ادب میں اس کی مثالیں بہت کم نظر آتی ہیں۔ جس شخص کو جس قدر شہرت و مقبولیت حاصل ہوتی ہے، اُس شخص کی



اسی قدر مخالفت بھی ہونے لگتی ہے۔ لہذا اقبال کے خلاف بھی طرح طرح کی الزام تراشی کی گئی۔ ان کو کبھی اسلامک فاسسٹ کہا گیا، تو کبھی ان کی زبان دانی پر سوال اٹھایا گیا اور با محاورہ اردو کے استعمال کی بجائے انہیں پنجابی لب و لہجہ اُبھارنے کا قصور وار بتایا گیا۔ کبھی ان کی فکر و نظر کو باہمی تضاد کا مجموعہ قرار دیا گیا تو کبھی ان کی ذاتی طرز زندگی پر کچھز اچھال کر ان کی کردار کشی کی کوشش کی گئی۔ کبھی یہ کہا گیا کہ عالمی ادب میں ان کا کوئی مقام نہیں تو کبھی ان پر مغربی مفکرین کا چر بہ اُتارنے کا الزام لگایا گیا۔ بہر کیف یہ تو ایک ایسا سلسلہ ہے جو ہر ادب کے ہر بڑے ادیب کے ساتھ ہوتا ہے۔ لیکن کسی شاعر کی عظمت کی کسوٹی یہ ہے کہ اس کا کلام اپنے ہم عصر قارئین اور ان کے بعد آنے والی نسل کے دلوں میں کس حد تک گھر کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ میر، غالب اور اقبال اس لئے ہمارے عظیم شاعر ہیں کہ رفتاری زمانہ کے ساتھ ساتھ میریات، غالبیات اور اقبالیات میں مسلسل اضافہ ہو رہا ہے۔ ہر دور میں ان شعبوں کے ماہرین پیدا ہو رہے ہیں اور اپنی نئی نئی فکر و نظر سے گلشنِ ادب کی ان شاخوں کو سرسبز و شاداب کرتے رہتے ہیں۔

صوبہ اڑیسہ جیسے دور دراز علاقے میں بھی شیخ حبیب اللہ جیسا ماہر اقبالیات گزرا ہے جو محض عاشقِ اقبال ہی نہیں تھا بلکہ اس نے بعض ایسے منفرد زاویہ نگاہ سے کلامِ اقبال کو دوسرے ممتاز شاعروں کے ساتھ تقابلی مطالعہ بھی کیا ہے جس کی وجہ سے وہ بیشتر ماہرینِ اقبال کے درمیان یکہ و تنہا نظر آتا ہے۔ راقم الحروف کی نظروں سے اب تک اقبالیات پر مبنی جتنی کتابیں گزری ہیں، ان میں سے بیشتر کا دائرہ مطالعہ اقبال کے صرف اردو کلام کا احاطہ کرتی ہیں، ان کی فارسی منظومات کا نہیں، حالانکہ اقبال کے فکر و فلسفہ کا بیشتر حصہ موصوف کے فارسی کلام میں مضمر ہے۔ شیخ حبیب اللہ نے اقبال کے اردو اور فارسی دونوں زبانوں میں لکھے گئے کلام کو پیش نظر رکھ کر ان کی فکر و نظر کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے جس سے قارئینِ کرام کے ذہن میں عظمتِ اقبال بخوبی مترشح ہوتی ہے۔

خود اقبال نے اپنے متعدد اشعار میں لکھا ہے کہ وہ اپنے آپ کو شاعر نہیں سمجھتے۔ مثلاً فرماتے ہیں:

نغمہ کجا و من کجا سازِ سخن بہانہ ایست  
سوے قطاری کشمِ ناقہ بے زمام را

مطلب یہ کہ اقبال روایتی انداز کے شاعر نہیں ہیں، بلکہ اپنے کلام کے ذریعہ قوم کو اعلیٰ مقصد حیات کا نیا پیغام دینا چاہتے ہیں۔ اس مقصد کے حصول کے لئے انہوں نے اپنا ایک نیا اسلوب بھی دریافت کیا ہے جو دوسرے شاعروں کے لئے ناقابلِ تقلید ہے۔ یوں تو کئی شعراء نے ان کے اسلوب کی تقلید کی کوشش کی لیکن وہ ناکامیاب رہے۔ بھلا وہ لوگ اقبال جیسا فکر و فلسفہ کہاں سے لاتے؟ ترقی پسندوں سے لے جدید یوں تک بہت کم شعراء ایسے ہیں جن کے یہاں فکر و فلسفہ کی متوازن آمیزش پائی جاتی ہو۔ مظہرِ امام نے بجا فرمایا ہے کہ ”صرف منظر نگاری، پیکر تراشی، اسلوب کی تازگی اور بے ساختگی سے بڑی شاعری معروضِ وجود میں نہیں آسکتی۔ مشاہدہ، احساس اور جذبے کے ساتھ فکر و فلسفہ کی آمیزش بھی ضروری ہے۔ تمام اعلیٰ شاعری میں یہ اوصاف ملے جلتے ہیں۔ آج کے بہت سے جدید شاعر اس نکتہ سے نا آشنا ہیں۔ وہ علم کے بغیر محض فکری طباعی کے سہارے شاعری کرتے ہیں، یہ شاعری ہمیں پسند بھی آسکتی ہے، کچھ اچھے شعر بھی مل سکتے ہیں، لیکن ایسی شاعری تاریخِ ادب کا حصہ نہیں بن سکتی۔“

اقبال کی تمام تر شاعری کو ”مقصدی شاعری“ کے ذیل میں رکھا نہیں جاسکتا۔ ان کی بہت سی نظمیں خالص شاعری (pure poetry) کی عمدہ مثالیں پیش کرتی ہیں جن میں وارداتِ قلبی کی خوبصورت عکاسی نظر آتی ہے۔ اس قسم کی شاعری میں ان کی سب سے بہتر نظم ”والدہ مرحومہ کی یاد میں“ ہے جسے امیر خسرو کی اس نظم کے مقابل میں رکھا جاسکتا ہے جو خسرو نے اپنی والدہ مرحومہ کے لئے کہی تھی۔ بہر کیف اقبال کی مقصدی نظموں کی تعداد ان کی خالص شاعری پر مبنی نظموں کی تعداد سے کہیں زیادہ ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ دونوں طرح کی نظموں میں اقبال فنی لحاظ سے نقطۂ عروج پر نظر آتے ہیں۔ شاید اسی لئے ملاحظہ ہر غنی اقبال سے مخاطب ہو کر فرماتے ہیں:

پردہ نو از نوائے شاعری است

آنچه گوئی ماورائے شاعری است

یعنی اقبال کی شاعری دراصل ”ماورائے شاعری“ یعنی Meta-poetry ہے، محض شاعری نہیں۔ زیرِ نظر تصنیف میں شیخ حبیب اللہ کا موقف یہ ہے کہ اقبال کا سارا فکر و فلسفہ قرآن مجید ہی سے ماخوذ ہے۔ اس پر کسی مغربی فلسفی یا مفکر کا کوئی اثر نہیں ہے۔ راقم الحروف کو حبیب اللہ کے اس

موقف سے اختلاف ہے۔ دراصل اقبال ایک کثیر المطالعہ شاعر تھے اور انہوں نے مشرقی ادب کے جواہر پاروں کے علاوہ شیکسپیر، شوپن ہار، نطشے، نالٹائی، کال مارکس، ہیگل، آئن اسٹائن، برگساں، بائرن، پٹونی، لینن، قیصر ولیم، موسولینی وغیرہ یورپی مفکرین کی تحریروں کا غائر مطالعہ کیا تھا اور ان پر غور و فکر بھی کیا تھا۔ لہذا شعوری یا غیر شعوری طور پر اقبال کی فکر و نظر پر ان سب کا اثر انداز ہونا فطری بھی ہے اور لازمی بھی۔ چنانچہ شیخ حبیب اللہ کا یہ دعویٰ کہ اقبال پر ان مفکروں کا کوئی اثر نہیں تھا، راقم الحروف کی دانست میں درست نہیں۔ علاوہ ازیں قرآن مجید بنیادی طور پر رشد و ہدایت اور معرفت و روحانیت کی کتاب ہے۔ اس لیے اس میں سائنس، فلسفہ یا دیگر علوم کی تلاش و جستجو کا عمل اس کے اصل مقصد سے دوری اختیار کرنے کے برابر ہے۔ رحمت علی رحمت نے بجا فرمایا تھا کہ:

کام کی باتیں جو تھیں جب درج قرآن ہو گئیں

فلسفہ کی ساری چیخیں طاق نسیاں ہو گئیں

جگن ناتھ آزاد نے اپنی تصنیف ”اقبال اور مغربی مفکرین“ میں یہ ثابت کیا ہے کہ اقبال کی فکر و نظر، زندگی بھر بھی ایک صراطِ مستقیم پر نہیں چلی بلکہ وقت کے ساتھ ساتھ اپنی سمت بدلتی رہی ہے۔ اس بات کو اقبال کے ذہن و شعور کے ارتقائی عوامل سے تعبیر کرنا چاہئے۔ آزاد کا کہنا ہے کہ اقبال کسی ایک فلسفی کے ساتھ تھوڑی دور چلتے ہیں اور پھر وہاں سے اپنے لیے الگ راہ نکالتے ہیں۔ کس فلسفی کے ساتھ تھوڑی دور چلتے ہیں اور کہاں سے وہ نیا راستہ نکالتے ہیں اس کی دریافت ہی جگن ناتھ آزاد کی تحقیق کا موضوع ہے۔ اس بات پر راقم الحروف کا خیال یہ ہے کہ اقبال شروع ہی سے باغی ذہن کے مالک تھے۔ اعلیٰ مقصد کے لیے تشدد کو بھی جائز سمجھتے تھے۔ زندگی میں جمود کے نہیں بلکہ حرکت و عمل کے قائل تھے۔ انسان کی آزادی عمل پر یقین کامل رکھتے تھے اور یہ بات انہیں وجودیت پسندی سے قریب تر کر دیتی ہے۔ عالم موجودات کو مجازی نہیں بلکہ حقیقی سمجھتے تھے جو خالق باری تعالیٰ کے مسلسل تخلیقی اظہار کا ضامن ہے۔ زندگی کو ”مسلسل“ اور ”ایک“ سمجھتے تھے جس کا تسلسل موت کے بعد بھی جاری رہتا ہے۔ وہ سمجھتے تھے کہ قیامت، جنت اور دوزخ کا سلسلہ اسی زندگی سے شروع ہو جاتا ہے۔ جہاں کہیں اقبال کو اپنے مقصد کی کوئی چیز نظر آئی، انہوں نے اسے قبول کیا اور جہاں اس کے خلاف نظر آئی انہوں نے اسے رد کیا۔ انہوں نے علوم جدیدہ کا بھی وہیں



تک خیر مقدم کیا جہاں تک وہ ان کے موقف کا ساتھ دے سکتے تھے۔ اسی زاویہ نگاہ سے اقبال نے قرآن کو بھی سمجھنے کی کوشش کی اور مشرق اور مغرب کے مختلف دانشوروں کی تحریروں کو بھی۔ ان کے ”فلسفہ خودی“ کا سرچشمہ بھی یہی ہے اور ”عشق و خرد“ کے درمیان عشق کی عظمت کا راز بھی۔ ”تصورِ مردِ مومن“ کا منبع بھی یہی ہے اور ابلیس اور فرشتے کے درمیان ابلیس کی خودی کی برتری کا راز بھی۔ ”شاہین“ سے ذہنی وابستگی کا سبب بھی یہی ہے اور ”سپند“ سے دلہستگی کا باعث بھی۔ شری کرشن اور بھرتی ہری سے عقیدت کا راز بھی یہی ہے اور رومی اور گوئے سے تعلق خاطر کا سبب بھی یہی۔ بقول شیخ حبیب اللہ ”اقبال کی ہدایت ہے کہ نہ مشرق سے بیزار ہونا چاہئے نہ صرف مغرب سے حذر کرنا چاہئے۔ جہاں بھی موتی ملیں رول لینا چاہئے، مگر اپنی راہ الگ نکالنا چاہئے۔“ اسی ضمن میں شیخ حبیب اللہ فرماتے ہیں ”طلسمِ زمان و مکان کے نظریہ پر اقبال نے قرآن پاک کی روشنی میں غور و فکر کیا ہے اور بلا ہندسہ خصوصی آئن سٹائن کی اس گتھی کو انتہائی عالمانہ، حکیمانہ اور دل نشیں انداز میں پیش کیا ہے کہ شاید ہی کسی تفسیر میں دستیاب ہو۔“ دراصل اقبال اور آئن سٹائن دونوں ہم عصر مفکر تھے۔ آئن سٹائن نے جب ”نظریہ اضافیت“ پیش کیا تو جہاں فلسفہ میں ایک زلزلہ آگیا۔ اقبال نے بھی ایک فلسفی کی حیثیت سے اس کے خلاف لکھا، قرآن پاک کی روشنی میں اس نظریہ کا جواب پیش کرنے کی کبھی کوشش نہیں کی۔

حبیب اللہ صاحب نے سوال اٹھایا ہے کہ ”اقبال پر جب کوئی کچھ لکھتا چاہتا ہے تو اس کے ذہن میں بس فلسفہ خودی کا تصور پیدا ہو جاتا ہے جسے انگریزی دانوں نے یورپی فلسفہ سے متاثر ہو کر خوب اچھالا ہے۔“ چہ جائے کہ اقبال مفکرِ اعظم جہاں تھے اور انہوں نے مختلف موضوعات پر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ان موضوعات پر مضامین کیوں نہیں لکھے جاتے؟ ”ایسا نہیں ہے کہ اقبال کے فکر و فلسفہ کے رنگارنگ اور گونا گوں پہلوؤں پر خاطر خواہ توجہ نہیں دی جا رہی ہے۔ ضروری جا رہی ہے، ورنہ روز بروز ”اقبالیات“ کے سرمایہ میں اضافہ کیسے ہوتا جا رہا ہے؟ لیکن اقبال کے سارے فکر و فلسفہ کا منبع (Source) ان کا ”فلسفہ خودی“ ہی ہے۔ اقبال سے قبل کسی بھی اردو، فارسی اور عربی کے مفکر یا دانشور نے لفظ ”خودی“ (یا اس کے ہم معنی کوئی دوسرے لفظ) کا استعمال نہیں کیا ہے۔ البتہ معرفت پر مبنی حضرت علی کا قول ”مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ عَرَفَ



زبہ“ ذات کے اسرار و رموز کی دریافت کے سلسلے میں معاون ثابت ہو سکتا ہے، لیکن یہ ”اقبال کی خودی“ کا بدل نہیں ہو سکتا جس کو بلند کرنے پر خدا بندے سے خود پوچھتا ہے کہ بتا تیری رضا کیا ہے! اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ لفظ ”خودی“ کا فلسفیانہ استعمال سب سے پہلے کس نے کیا؟ اقبال سے قبل فلسفی نطشے ہی نے اس لفظ کا استعمال (Self) کے نام سے کیا تھا۔ اقبال نے نطشے کے فلسفہ خودی کو اپنا کر اس پر اپنے تمام فلسفیانہ معروضات کی بنا رکھی اس فرق کے ساتھ کہ نطشے کے الحاد کو خالق باری تعالیٰ کی وحدانیت سے بدل دیا۔ اس نظریاتی اختلاف کے باوجود اقبال نطشے کی بڑی قدر کرتے تھے۔ اقبال کا خیال تھا کہ نطشے کو حق کی تلاش تھی۔ اس لئے مجذوب ہو گیا تھا۔ اسے کوئی رہبر نہ مل سکا تو وہ اپنے واردات قلبی پر قابو نہ پاسکا۔ جب مذہبی متشابہات اس کی سمجھ میں نہ آ سکے تو نعرہ زن ہوا:

نہ جبریلے، نہ فردوسے، نہ حورے، نے خداوندے  
کعبِ خاک کے کہ می سوزد ز جان آرزو مندے  
اقبال کو نطشے کے حال پر بڑا افسوس تھا کہ وہ ان کے دور میں موجود نہ تھا، ورنہ:  
اگر ہوتا وہ مجذوبِ فرنگی اس زمانے میں  
تو اقبال اس کو سمجھاتا مقامِ کبریا کیا ہے

راقم الحروف کے ذہن میں ہمیشہ یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ رات دن ذکر و فکر میں مست رہنے والے صوفیائے کرام کی مذمت کرنے والے اقبال نے رومی جیسے صوفی شاعر کو رہبر کیسے تسلیم کیا اور ان کے کلام میں ”خودی“ کا عنصر کہاں سے دریافت کیا؟ مثنوی مولانا رومی کی پہلی مثنوی ہی سے اس سوال کا جواب مل جاتا ہے۔ اقبال نے ”لالہ عشق“ کو جن وسیع تر معنوں میں جس طرح استعمال کیا ہے، اس کی ترغیب ان کو رومی ہی سے حاصل ہوئی۔ علاوہ ازیں تصوف کے ”فلسفہ ہمہ دوست“ سے بھی انہوں نے ”خودی“ کے وجود کا سراغ لگایا۔ رومی کا شعر ہے:

جملہ معشوق ست و عاشق پردہ

زندہ معشوق ست و عاشق مردہ

یہاں ”جملہ معشوق ست“ سے مراد ”ہمہ دوست“ ہے۔ ”عاشق“ سے مراد ”کل ممکنات“

ہیں جو مسخر قدرت خداوندی ہیں۔ ممکنات تو صرف موجود ظاہری ہیں اور حقیقت میں جز بہ ذات باری تعالیٰ کوئی موجود حقیقی (یعنی موصوف بہ کمال ہستی) نہیں۔ اسی مضمون کو ”ہمہ اوست“ کہتے ہیں۔ ”حقیقت“ کے مقابلے میں ”مجاز“ بے وقعت ضرور ہے، لیکن اسے بالکل صفر بھی نہیں کہا جاسکتا ہے۔ شیخ سعدی نے اس امر کی وضاحت ان الفاظ میں کی ہے:

مگر ویدہ باشی کہ در باغ و راغ  
بتابد بہ شب کر کے جوں چراغ  
یکے نقش اے مرغے شب فردز  
چہ بودت کہ بیروں نیائی بروز  
بہ ہیں کاتشیں کر مکب خاک زاد  
جواب از سر روشنائی چہ داو  
کہ من روز و شب جز بہ محرائیم  
وے پیش خورشید پیدائیم

یعنی وہ جگنو جورات کو چمکتا رہتا ہے دن کے وقت صحرائیں موجود تو رہتا ہے، لیکن سورج کی تابناکی کے آگے اس کا وجود تقریباً صفر کے برابر ہو جاتا ہے۔ فلسفہ وحدت الوجود کے اس مفہوم کو اقبال نے قبول کیا اور عالم موجودات کو مایا جال سمجھنے کے تصور کو رد کیا۔ اقبال کی ”خودی“ دراصل اس ”جگنو“ کی مانند ہے جو ہمیشہ اپنی موجودگی کا احساس دلاتی ہے۔ حبیب اللہ صاحب کا کہنا ہے کہ اقبال کا فلسفہ تغیر کائنات ہے جسے انہوں نے قرآن پاک کے اس قول سے اخذ کیا ہے ”کہ انسان کے لئے ساری کائنات مسخر کر دی گئی ہے“۔ اپنے اس دعوے کی دلیل کے طور پر اقبال کا یہ قطعہ پیش کیا ہے۔

چہ خوش است زندگی راہمہ سوز و ساز کردن  
دل کوہ دشت و دریا بہ دے گداز کردن  
مذ نفس درے کشادن بہ فضائے مگستانے  
روح آسماں نور دن بہ ستارہ راز کردن

بقول حبیب اللہ ”اقبال قرآن کی روشنی میں یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ دنیا مایا نہیں بلکہ

حقیقت ہے اور انسان کو اس پر پوری قدرت اور اقتدار حاصل ہے، کیونکہ انسان کے تنگ و تنگ زندگی نہ کوئی حد ہے نہ حساب۔ اس لیے دنیا سے نفرت کرنے یا ڈرنے کی ضرورت نہیں بلکہ زندگی کو بڑھ بڑھ کر، حریر و پر نیاں اور فولا دہانے کی فکر میں جہد مسلسل سے کام لینا چاہیے۔

یوں تو اب تک ”اقبالیات“ پر اوراق در اوراق سیاہ کیے گئے ہیں، لیکن اب تک غالب اور اقبال جیسے بڑے شاعروں کا تقابلی مطالعہ کرنے کی کسی نے ہمت نہیں کی تھی۔ مگر شیخ حبیب اللہ نے اس نوعیت کے بہت سارے مضامین لکھے ہیں مثلاً (۱) غالب، اقبال اور روداد عشق، (۲) غالب، اقبال اور افسانہ دل (۳) غالب، اقبال اور پروردگار (۴) اقبال، غالب اور صنف نازک (۵) اقبال، غالب اور سماد (۶) اقبال، غالب اور زندگی (۷) غالب اور اقبال کا استغراب۔ اپنے ہر مضمون میں اقبال کو غالب پر فوقیت عطا کی ہے۔ اسی طرح اپنے مضمون ”حافظ اور اقبال“ میں فرماتے ہیں کہ حافظ نقطوی تھے، لیکن اقبال توحید پرست۔ لہذا دماغی اور روحانی لحاظ سے حافظ اور اقبال کے کلام میں بعد المشرقین ہے۔ اقبال اور نیگور کے درمیان تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے فرماتے ہیں ”علامہ اقبال کے کلام میں جو آفاقیت ہے، وہ گیتا نجلی کے مضمون میں کہاں؟“ اپنے مضمون ”اقبال پر زرتشت کا اثر“ میں موصوف نے ڈاکٹر تارا چند کے اس قول کی تردید کی ہے کہ اقبال نے خیر و شر کا مسئلہ زرتشت کی تعلیمات سے حاصل کیا ہے۔ حبیب اللہ نے ثابت کیا ہے کہ اقبال کے تفکر کا ماخذ قرآن پاک ہے زرتشت نہیں۔ اپنے مضمون ”پریم چند اور اقبال“ میں انہوں نے یہ بتایا ہے کہ پریم چند کافن اقبال کے ان فرمودات کی ترجمانی کرتا ہے:

ہند کے شاعر و صورت گرد افسانہ نویس      آہ بے چاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار  
تدبر کی فسوں کاری سے محکم ہو نہیں سکتا      جہاں میں جس تمدن کی بنا سرمایہ داری ہے  
اقبال نے خالص فلسفیانہ مباحث سے ہٹ کے حالات حاضرہ پر بھی غور و فکر کیا ہے۔ مثلاً  
جمہوریت، اشتراکیت و ملوکیت۔ ان سب میں تن پروری ہے مگر زندگی محض تن پروری سے آسودگی  
حاصل نہیں کر سکتی۔ مادیت کے پہلو پہ پہلو روحانیت کو فروغ دینے کی بھی ضرورت ہے۔ اقبال کے  
اسی موقف کو حبیب اللہ نے متعدد مضامین میں واضح کیا ہے۔

چونکہ شیخ حبیب اللہ ایک کامیاب ڈرامہ نگار بھی ہیں، اس لئے انہوں نے ”ابلیس کی



مجلس شوریٰ“ کو ڈرامائی انداز میں پیش کیا ہے جو محض قاری کے ذہن میں دلچسپی کا سامان مہیا نہیں کرتا بلکہ اسے اسٹیج پر بھی کامیابی کے ساتھ پیش کیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح ”عظمتِ آدم اور اقبال“ ایک اور ڈرامہ ہے اور ”ابلیس کا داویلا“ خود کلامی ”Monologue“ پر مبنی ایک سین۔ یہ دونوں پڑھنے سے تعلق رکھتے ہیں جن سے امید ہے کہ قارئین کرام کلامِ اقبال سے نئے انداز میں لطف اندوز ہوں گے۔

غرض کہ شیخ حبیب اللہ کی یہ انوکھی تصنیف ”اقبالیات“ کے سرمایہ میں ایک قابلِ قدر اضافہ بھی ہے اور صوبہ اڑیسہ کی جانب سے پوری ادبی دنیا کے لئے ایک نادر اور حسین تحفہ بھی۔

## طلسمِ حرف (م۔ اخلاق)

ہر دور میں صنفِ غزل اردو کی مقبول ترین صنفِ سخن ثابت ہوئی ہے۔ موجودہ دور میں اس کی مقبولیت کی دلیل یہ ہے کہ ہر رسالے کی روزانہ ڈاک میں سب سے زیادہ تعداد غزلوں کی ہوتی ہے اور ہر سال غزلوں کے مجموعے سب سے زیادہ تعداد میں شائع ہوتے ہیں۔ اس کے باوجود یہ فیصلہ کرنا دشوار ہے کہ یہ صنفِ سخن مجموعی طور پر رو بہ زوال ہے یا ترقی کی جانب گامزن۔ جہاں ہمارے جدید شاعروں نے صنفِ غزل کو جدید حسیت سے ہمکنار کرتے ہوئے پیکریت، علامت پسندی جیسے جدید اسالیب کو بھی اس میں داخل کیا وہیں ایک سوالیہ نشان بھی ہمارے سامنے آتا ہے کہ کیا وہ عظیم روایت جو ہمارے حقد میں سے لے کر یگانہ، فانی، حسرت، اصغر، جگر اور فراق تک پہنچی تھی اب ختم ہوگئی ہے یا عہدِ حاضر میں اس کے تسلسل کا کوئی جواز باقی نہیں ہے؟ سائنس اور ٹکنالوجی کے دور کا جدید انسان اگر گونا گوں نفسیاتی الجھنوں میں گمراہ ہوا ہے تو کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ حسن سے محفوظ ہونے کی صلاحیت، وصلِ یار کی تمنا، ہجرِ محبوب کا درد و کرب، انتظار کی تڑپ، رقابت کا جذبہ نیز دوستوں کی بے وفائی کا صدمہ اس کے یہاں مفقود ہے؟ یہ تو وہ ازلی خصوصیات ہیں جو انسان تو کیا حیوانوں کے خمیر میں بھی داخل ہیں۔ تو پھر ایسا کیوں ہے کہ آپ کو بیشتر جدید شاعروں کے کلام میں ان بنیادی احساسات و جذبات کا دور دور تک پتہ نہیں چلتا؟ اگر شاعری جیسی لطیف صنف ان



خصوصیات کی ترجمانی نہیں کرے گی تو اور کون سی صنف کرے گی؟ مجھے اس بات کا اعتراف ہے کہ ہماری جدید غزلوں میں بہت سے ایسے نوادر ہیں جو قابلِ قدر ہیں لیکن جب تک ہماری شاعری میں عواملِ عقل و خرد کے ساتھ جذبہٴ حسن و عشق کی حکمتِ خونچکاں اور فکر انگیز تجربات کے وارداتِ قلبی کا اظہار ہمد اور ہم سفر نہ ہو تب تک ہماری شاعری اپنی اس عظیم روایت کے تسلسل کا دعویٰ نہیں کر سکتی جس کی وجہ سے غزل اب تک ایک سخت جان صنف ثابت ہوئی ہے۔ سچ پوچھئے تو روایت سے مکمل طور پر انحراف کر کے ہم آسمان میں غبارے کی طرح اُڑ تو سکتے ہیں لیکن قدمِ جانے کے لئے ہمارے پاس ایک بالشتِ زمین نہیں ہوگی۔ مجھے یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ اس دورِ ابتلا میں ہمارے درمیان چند ایسے شعراء بھی سانس لے رہے ہیں جو ”جدیدیت“ کی عارضی رو میں بہہ نہیں گئے بلکہ اپنی روایت کو مضبوطی سے پکڑے ہوئے ہیں اور فراق کے بعد اس روایت کو آگے بڑھانے میں منہمک نظر آتے ہیں۔ م۔ اخلاق ہمارے اسی قبیلے کے چند گئے چنے شعراء میں شمار کئے جاسکتے ہیں۔ مشتے نمونہ از خروارے کے مصداق اخلاق کے چند شعر ملاحظہ فرمائیے۔

• تمہارے غم کی رفاقت بھی کام آ نہ سکی  
کبھی کبھی غمِ دنیا نے یوں فریب دیے  
• نظروں سے کہکشاں کو بھی چو ماہزار بار  
اس شوق میں کہ یہ بھی تری رہ گذر نہ ہو

• اس نل کے واسطے مرے ہمراہ تو بھی تھا  
اس مقتلِ حیات میں یاد آ یا اب مجھے  
• ہمیں تو دہائیِ غربت میں کچھ پتہ نہ چلا  
کہاں پہ صبح ہوئی اور کہاں پہ شام ہوئی

ایسے اشعار کو محض فراق کی آواز کی بازگشت کہہ کے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا بلکہ تخلیقی سطح پر فراق کی ان کاوشوں کی توسیع قرار دینا چاہیے جن کے ذریعہ انہوں نے خود اپنے پیش روؤں کی روایت کو آگے بڑھانے کی کوشش کی تھی۔ جہاں ہر سال جدید شاعروں کے بے شمار مجموعے شائع

ہوتے رہتے ہیں وہیں مجھے امید ہے کہ م۔ اخلاق کا یہ شعری مجموعہ اس انفرادی خصوصیت کی بنا پر اپنی الگ تھلک شناخت قائم کرتے ہوئے ادبی حلقوں میں درجہ اعتبار کی سند حاصل کرے گا۔

## سلسلہ روز و شب

(محبوب انور)

محبوب انور کو میں اپنا ہم عصر اور ہم سفر سمجھتا ہوں۔ کئی بڑے مشاعروں میں ہم دونوں نے بیک وقت شرکت کی ہے۔ ہم دونوں میں قدر مشترک یہ ہے کہ اردو کے مرکزی علاقوں سے دور، غیر اردو علاقوں میں رہ کر اپنے اپنے طور پر اردو زبان و ادب کی خدمت انجام دیتے رہے ہیں۔ اقبال کا یہ قول ہم دونوں پر منطبق ہوتا ہے: ”من دمیدم از زمین مردہ“

صرف یہی نہیں، بلکہ ہم دونوں کو ہمیشہ اپنی اپنی جڑوں کی دریافت کا تجسس رہا ہے۔ جس طرح میں نے شعرائے اڑیسہ کا تذکرہ ”آپ خطر“ کی شکل میں پیش کیا، اُسی طرح محبوب انور نے آسنسول کی ادبی تاریخ کو مرتب کر کے تذکرے کی شکل میں قلم بند کیا ہے۔ علاوہ ازیں شاعری کے میدان میں ہم دونوں کا رجحان گمان سے یقین اور مادیت سے روحانیت تک کی جست کا ہے۔ ہم لوگ جن غیر اردو علاقوں سے تعلق رکھتے ہیں، وہاں کی علاقائی زبانوں کے ادیبوں سے اکثر واسطہ پڑتا ہے۔ وہ لوگ یہی سوال اٹھاتے ہیں کہ ”تمہاری زبان پر تو صغیر غزل حاوی ہے۔ تمہارے یہاں ایک (Epic) کہاں ہے؟ جس زبان میں ایک نہ ہو، وہ زبان کیا؟“ ان کے کہنے کا مقصد یہ ہے کہ ہندوستان کی دیگر تمام علاقائی زبانوں میں راماین، مہا بھارت جیسے ایک لکھے گئے ہیں، اردو میں کیوں نہیں لکھے گئے؟ کہنے کو تو یہ بھی کہا جاسکتا تھا (بلکہ بجا کہا جاسکتا تھا) کہ اردو میں راماین اور مہا بھارت کے جتنے نسخے موجود ہیں، ان کی تعداد کئی علاقائی زبانوں کے نسخوں کی تعداد سے کہیں زیادہ ہے۔ لیکن ہم لوگ اردو کی انفرادیت برقرار رکھتے ہوئے یہ کہتے ہیں کہ غزل کے علاوہ ہمارے ادب میں مرثیے اور مثنوی جیسے اصناف اس کثرت سے مرکوز توجہ بنے ہیں کہ کوئی بھی دوسری علاقائی زبان کی کوئی بھی صنف ان کی ہم سری کا دعویٰ نہیں کر سکتی۔ دنیا بھر کی تقریباً تمام زبانیں پابند فارم کی شعری یعنی ”چھند کویتا“ سے دور ہوتی جا رہی ہیں۔

لیکن یہ اردو ہے کہ اس کے شعراء صرف اپنے روایتی پابند فارم کے احیاء کی کوشش نہیں کر رہے ہیں، بلکہ دوسری زبانوں کے پابند فارم (مثلاً سانیٹ، ہائیکو، دوہے، ماہیے وغیرہ) کو بھی اپنا کرنی شراب کو پرانے جام وینا میں پیش کرنے کی سعادت حاصل کر رہے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ غزل اردو کی مقبول ترین صنفِ سخن ہے اور ہر دور میں ہندوستان کے ہر علاقے میں اردو کے غزل گو شاعر پیدا ہوتے رہے ہیں۔ آج سے پچاس سال قبل صنفِ رباعی کے فنی نکات جاننے والے شعراء تعداد کے اعتبار سے انگلیوں میں گنتی کے قابل تھے۔ یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ اب رباعی گو شعراء کی تعداد کافی بڑھ چکی ہے۔ حمد، نعت اور منقبت پر مبنی شعری مجموعے اب کافی تعداد میں چھپ رہے ہیں، لیکن ان میں سے بیشتر غزل ہی کے فارم میں نظر آتے ہیں۔ مرثیہ نگاری کا فن مفقود ہوتا جا رہا ہے۔ ممکن ہے کچھ لوگ اس میں طبع آزمائی کرتے ہوں، لیکن وحید اختر کے مرثیہ کے بعد کوئی ایسا کامیاب مرثیہ اب تک نظر سے کہیں نہیں گزرا۔ قدیم اساتذہ کے دور میں مثنوی کی کافی مقبولیت رہی ہے اس کا سبب غالباً یہ ہے کہ عربی کی صنفِ رجز سے متاثر ہو کر ایرانیوں نے مثنوی کی صنفِ ایجاد کی جس کے تتبع میں اردو کے اساتذہ نے بھی اس صنفِ سخن میں طبع آزمائی کرنے کو اپنے لئے باعثِ افتخار سمجھا۔ ان کے سامنے شاہ نامہ، فردوسی، بوستان سعدی اور مولانا روم کی مثنوی معنوی کی مثالیں موجود تھیں۔ ان فارسی کے اساتذہ سے متاثر ہو کر ان لوگوں نے مثنویاں کہیں۔ لیکن اخلاقی، اصلاحی، متصوفانہ، فلسفیانہ اور حکیمانہ موضوعات سے لے کر لوک کہانیوں تک اس کا ”کاروبار آرزو“ پھیلا دیا۔

مثنوی دراصل ہم وزن اور ہم قافیہ ابیات پر مشتمل مسلسل بیانیہ اشعار کی نظم ہوتی ہے۔ ابیات کی تعداد کی حد متعین نہیں ہوتی، لیکن یہ شرط ضرور ہوتی ہے کہ ہر بیت معنی کے اعتبار سے نامکمل ہو، یعنی تمام ابیات مل کر خیال اور موضوع کے اعتبار سے اکائی کی شکل اختیار کریں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ غزل کے برعکس مثنوی کا پخت (Compact) ہونا ضروری نہیں۔ یعنی نظم کی طرح کہیں کہیں اندازِ محض بیانیہ ہو تو پھر بھی کوئی مضائقہ نہیں کیونکہ پوری مثنوی کو ٹکڑوں اور حصوں میں بانٹ کر نہیں بلکہ مکمل اکائی (Integrated whole) کی شکل میں دیکھنا چاہیے۔ اس لئے کسی واقعہ، تاریخ، اسطور، لوک کہانی، روحانی کیفیت، تقدیری جذبے اور مذہبی عقیدے کو بیانیہ انداز میں پیش کرنے کے لئے



صنفِ مثنوی سے بہتر وسیلہ اظہار شاید کوئی دوسرا نہیں۔ رباعی کے مخصوص چوبیس اوزان کی طرح روایتی مثنویوں کے لئے سات مختصر اوزان مختص ہیں۔ ہر وزن کے گیارہ صوت رکن یا سلیبلز (Syllables) ہوتے ہیں۔ (البتہ غزل کے اوزان کی طرح اخیر میں ایک حرف یعنی ایک ماترا بڑھا کر بارہ سلیبل بنانے کی گنجائش ہے)۔ سلیبلز کا حساب ایسا ہے کہ ہر لگھو (ا) یعنی حرف متحرک کو ایک سلیبل اور ہر گرو (s) یعنی سبب خفیف کو بھی ایک سلیبل قرار دیا جاتا ہے۔ اس اعتبار سے محبوب انور کی یہ مثنوی ”سلسلہ روز و شب“ ان سات اوزان میں سے کسی میں نہیں ہے، جن پر فارسی اور اردو کے بیشتر اساتذہ طبع آزمائی کرتے ہوئے آئے ہیں۔ اس مثنوی کا پہلا شعر ہے:

اے خدا، اے خدا، میری ٹوک بے قلم  
تیرا ہی ذکر کرتی رہے دم بدم

اس کے ہر مصرع کا وزن: فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن = sis sis sis sis بارہ سلیبل اس عہد کے ایک مثنوی نگار امجد حسین حافظ کرناٹکی کی طویل مثنوی ”ہارے۔ منظوم سیرت پاک“ کا پہلا شعر ہے:

ترے نام سے ابتدا ہے خدایا  
رحیم اور ہے تو ہی رحمان مولا

جس کے ہر مصرع کا وزن ہ: فعولن فعولن فعولن فعولن = ssi ssi ssi ssi بارہ سلیبل حافظ کرناٹکی کی مذکورہ مثنوی بھی مثنوی کے سات مخصوص اوزان میں سے کسی میں نہیں ہے۔ لیکن مذکورہ بالا دونوں مثنویوں کی حمایت میں اتنا کہنا چاہوں گا کہ میر نے گیارہ سلیبل سے آگے بڑھ کر دو مثنویاں بحر مضارع اخرب مکفوف محذوف / مقصور (مفعول فاعلات مقاعیل فاعلن / فاعلات) میں کہی ہیں، جو چودہ یا پندرہ سلیبل پر مشتمل ہیں۔ اسی طرح حفیظ جالندھری نے ”شاہنامہ اسلام“ میں بحر ہزج مثنیٰ سالم (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) کا استعمال کیا ہے جو سولہ سلیبل پر مشتمل ہیں۔ غرض کہ اگر محبوب انور یا حافظ کرناٹکی نے اپنی مثنویوں کے لئے ایسے بحر و اوزان کا



انتخاب کیا ہے جن میں گیارہ کے بجائے بارہ سلیمیل کا استعمال ہوا ہے، تو ان کی تخلیقیت کو مثنوی ہی کی توسیع شدہ شکل کی حیثیت سے قبول کرنا چاہیے۔

موضوع کی مناسبت سے دیکھا جائے تو مثنوی کی ابتدا حمد، نعت، مناجات، منقبت قصیدے جیسی ضمنی نظموں سے ہوتی ہے اور اس کے بعد اصل مثنوی کا آغاز ہوتا ہے۔ اس صنف کی ایک اور نمایاں روایت یہ ہے کہ اہم ابواب کی ابتداء میں ساتی سے خطاب کیا جائے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو محبوب انور کی زیر نظر تخلیق مثنوی کی تقریباً تمام شرائط پورا کرتی ہے۔ اس کا آغاز ”بہ بارگاہِ خدا“ سے ہوتا ہے جس میں حمد بھی شامل ہے اور مناجات بھی۔ ذیلی نظم ”بحضورِ سرور کائنات“ میں شاعر پوری مثنوی کی تمہیدیوں باندھتا ہے۔

خوبصورت دل آرا نظر باندھ لیں  
ہم بھی نوکِ قلم میں اثر باندھ لیں  
مہر دم، کہکشاں، صف بہ صف باندھ لیں  
اب حصار اپنے چاروں طرف باندھ لیں  
کس شاعرانہ ہنرمندی کے ساتھ سرور کائنات کے حضور میں نذرانہ عقیدت پیش کیا ہے۔  
ملاحظہ فرمائیے!

وہ تو پھیلے ہوئے دونوں عالم میں ہیں  
ہم تو سمٹے مگر لفظِ مبہم میں ہیں  
سارے منظرِ نظر اور نظارے میں ہیں  
وہ کنایہ، سبب استعارے میں ہیں

اس کے بعد شاعر علم کی اہمیت پر روشنی ڈالتا ہے کیوں کہ علم ہی سے انسان اپنے آپ کو پہچانتا ہے اور اس کے بعد ”من عرف نفسه فقد عرف ربه“ کے مصداق اللہ کا عرفان حاصل کرتا ہے۔ لہذا شاعر کہتا ہے۔

علم سے ہم نے سمجھا کلامِ خدا  
اس لئے ہے زباں پر بھی نامِ خدا

اس کے بعد مثنوی کا وہ حصہ شروع ہوتا ہے جسے ”ساقی نامہ“ کہا جاسکتا ہے۔ الگ الگ مثنویوں میں ”ساقی“ کی حیثیت الگ الگ ہوتی ہے لیکن محبوب انور کی اس مثنوی میں ”ساقی“ خود ذات باری تعالیٰ ہے۔ حصہ ”مناجات“ میں ساقی کی تعریف کے بعد موجودہ دور میں اپنی زبانوں حالی کا ذکر بڑے رقت آمیز انداز میں اس طرح کرتے ہیں:

تند شعلوں میں انساں گھرا ساقیا	عبدِ نمرود پھر آگیا ساقیا
پھر یزیدوں کا ہے دبدبا ساقیا	سامنے ہے نئی کربلا ساقیا
سارا ماحول ہے بے صدا ساقیا	خوف محسوس ہونے لگا ساقیا
راہبر ہے نہ اب راستہ ساقیا	منزلیں ہو گئیں لا پتہ ساقیا

اس ساقی نامہ کے بعد مثنوی کا اصل موضوع شروع ہوتا ہے۔ محبوب انور ایک حساس شاعر، ایک راسخ العقیدہ مسلمان اور ہندوستان کے ایک ذمہ دار شہری ہیں۔ ان کے جگر میں پوری انسانیت کا درد بھی ہے اور امت مسلمہ کی روحانی و اخلاقی پستی، اور سماجی و سیاسی زبانوں حالی کا قلق بھی۔ ماضی حال اور مستقبل پر ان کی نظر گہری ہے۔ ان کا عقیدہ ہے کہ ماضی و حال کا صحیح عرفان نہ ہو تو مستقبل کو سنوارنا ناممکن ہے۔ اس لیے موصوف نے تاریخ اسلامی کا سہارا لیا ہے۔ ان کی اس مثنوی کا مرکز و محور تو وہی جذبہ ہے جو حالی کی نظم ”مسدس حالی“ (مد و جذرا سلام) اور اقبال کی نظموں ”شکوہ“ اور ”جواب شکوہ“ میں کارفرما ہے۔ لیکن محبوب انور اپنے تاثرات جدید بین الاقوامی تناظر میں پیش کرنا چاہتے ہیں اور اس میں بڑی حد تک کامیاب نظر آتے ہیں۔ پوری مثنوی کو میں ”تقدیس شاعری“ کے ذیل میں رکھتا ہوں، کیوں کہ اس کے مطالعہ کے دوران قدم قدم پر عظمت الہی اور حب رسول کی کارفرمائی کا احساس ہونے لگتا ہے۔ بات ”راز تشکیلی کائنات“ سے شروع ہوتی ہے جس کے پس پردہ اہل سنت کا یہ عقیدہ کارفرما ہے کہ سب سے پہلے اللہ کے نور سے محمدؐ کا نور پیدا ہوا اور پھر محمدؐ کے نور سے ساری کائنات پیدا ہوئی۔ تخلیق آدم اور اس کے بعد جنت سے جلا وطنی کا منظر کس خوبصورت انداز میں پیش کیا گیا ہے، ملاحظہ فرمائیے۔

اس میں تخریب بھی اس میں تعمیر بھی ☆ زور تحریک بھی عزم تسخیر بھی

الغرض خیر و شر سے جہاں بس گیا ☆ یہ زمیں بس گئی آسماں بس گیا  
 اس کے اندر فرشتہ بھی شیطان بھی ☆ خیر و شر کا یہ مجموعہ انسان بھی  
 یہ زمیں نیک و بد سے مزین ہوئی ☆ یہ قبول اور رد سے مزین ہوئی  
 تمام نبیوں کے ذکر کے بعد رسول اللہ ﷺ کی پیدائش ظہور اسلام، معراج و معجزات نبی، نزول قرآن  
 نیز مختلف ارکان اسلام کے شاعرانہ بیان کے ساتھ نظم آگے بڑھتی ہے۔ قرآن کا ذکر کس والہانہ انداز  
 میں کرتے ہیں، ملاحظہ فرمائیے:-

ابر بارانِ رحمت یہ قرآن ہے ☆ بے بہا بیش قیمت یہ قرآن ہے  
 رونقِ بزمِ رشد و ہدایات ہے ☆ دفعِ زورِ شہرِ طلسمات ہے  
 موجِ بحرِ بلا میں یہی نا خدا ☆ نعمتِ دین و دنیا کا یہ سلسلہ  
 دل میں حفاظ کے مثلِ مہتاب ہے ☆ اور یہی وجہ تہذیب و آداب ہے  
 سارے عالم میں دینِ حق کی اشاعت کیسے ہوئی، خصوصاً ہندوستان میں اسلام کی تبلیغ و  
 اشاعت کے سلسلے میں صوفیاء کرام کا کیا کردار رہا، اس پر شاعرانہ انداز میں روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس  
 کے بعد ہندوستان میں اسلامی حکومت سے لے کر تقسیم ہند اور باری مسجد تک کی منظوم تاریخ بھی اس  
 مثنوی میں شامل کر لی گئی ہے۔ حالانکہ منظوم تاریخ کی اپنی الگ سے کوئی ادبی اہمیت نہیں ہوتی، لیکن  
 یہ تاریخ مثنوی کے تسلسل کا ایک اٹوٹ حصہ ہونے کی وجہ سے پوری مثنوی کے مجموعی تاثر کو مزید گہرا،  
 دیر پا اور دلنشیں بنانے میں معاون ثابت ہوتی ہے۔ عصرِ حاضر کے بین الاقوامی حالات پر بھی محبوب  
 انور کی نظر گہری ہے۔ یہود و نصاریٰ کے مل کر کس طرح اسلام کے خلاف سازش کا جال پھیلا رہے  
 ہیں، اس پر شاعر نے گہرے رنج و غم کا اظہار کیا ہے۔ اس کے لئے موصوف خود ذورِ حاضر کے  
 مسلمانوں کے کردار ہی کو ذمہ دار ٹھہراتے ہیں۔ لہذا فرماتے ہیں:-

جب تلک ہم محمدؐ کے شیدائے رہے ☆ ہم میں ذوقِ عبادت ہویدا رہے  
 ساری دنیا ہماری ہی ٹھوکر میں تھی ☆ جگمگاتی حکومت ہماری رہی  
 چھوڑ دی جب سے اللہ کی بندگی ☆ ہم کو اعمالِ بد کی سزا یہ ملی  
 گویا مندرجہ بالا پورا بند اقبال کے اس شعر کی تفسیر ہے۔

کی محمدؐ سے وفا تو نے تو ہم تیرے ہیں

یہ جہاں چیز ہے کیا لوح و قلم تیرے ہیں

دونوں میں خیال یکساں ہونے کے باوجود ذائقہ الگ الگ ہے۔

پوری مثنوی اللہ سے ایک بھر پور دعا پر ختم ہوتی ہے جس کا لہجہ نہایت رقت آمیز ہے۔ اس کا ایک حصہ ملاحظہ فرمائیے:۔

ہم کو پھر محرمِ راز پنہاں بنا

حسرتیں شکوہ اور خوف و محرومیاں

دور ہم سے ہو دیگر خداؤں کا ڈر

اور کردار بھی صاف و شفاف دے

بے جھجک ہم ترے روبرو ہو سکیں

اور زباں پر رہے کلمہ طیبہ

اے خدا پھر ہمیں سچا انساں بنا

دمِ زدن میں فنا ہوں یہ مایوسیاں

صرف خوفِ خدا دل میں ہو جائے گر

اے خدا ہم کو بھی ایسے اوصاف دے

دین و دنیا میں ہم سرخ رو ہو سکیں

ہر گھڑی ورد میں رکھیں صلہ علیٰ

گزشتہ نصف صدی کے دوران (یعنی ۱۹۶۰ء کے بعد) وقفا و قفا مثنویاں لکھی جاتی رہی ہیں لیکن ان میں سے صرف ذیل کی پانچ مثنویوں کو ایکپک کا درجہ دیا جاسکتا ہے۔

”آب و سراب“ (جمیل مظہری)، ”حیات و کائنات“ (عبد المجید شمس عظیم آبادی)، ”کن

فیکون“ (اسلم بدر)، ”ہمارے نبی“، منظوم سیرت پاک (حافظ امجد حسین حافظ کرناٹکی) اور ”سلسلہ

روز و شب“ (محبوب انور)۔ ان میں سے ”آب و سراب“ جمیل مظہری کے جذبہ تشکیک پر مبنی ہے،

جبکہ شمس عظیم آبادی کی مثنوی ”حیات و کائنات“ تشکیل کائنات کے سائنسی تصورات کو منظوم شکل

میں واضح کرتی ہے۔ اسلم بدر کی مثنوی ”کن فیکون“ مذہب، فلسفہ، مختلف علوم و فنون اور سائنس کا

ایک خوبصورت آمیزہ ہے۔

حافظ کرناٹکی کی مثنوی (منظوم سیرت پاک) اور محبوب انور کی مثنوی ”سلسلہ روز و شب“

کو کامیاب نقدی شاعری کے ذیل میں رکھا جاسکتا ہے۔

امید ہے کہ محبوب انور کی یہ تازہ مثنوی دین فطرت سے شاعر کی گہری وابستگی اور ہر خصوص

روحانی خود سپردگی کی مظہر ہونے اور اعلیٰ انسانی اقدار سے مربوط و منسلک ہونے کی وجہ سے خواص و



عوام دونوں میں یکساں طور پر مقبول ہوگی۔!!!

## دیوانِ محشر (محبوب محشر)

محبوب محشر اڑیسہ جیسے دور افتادہ علاقے کے ایک ایسے بزرگ شاعر ہیں جو اس وقت زندگی کی ۸۳ بہاریں دیکھ چکے ہیں۔ یہ وہ عمر ہے جس میں قلم کاروں کا جوش، امنگ اور حوصلہ باقی نہیں رہتا۔ ایک مدت قبل جب راقم الحروف فراق صاحب سے ملا تھا تو اس وقت ان کی عمر بھی ۸۰ سے تجاوز کر گئی تھی۔ انہوں نے دورانِ گفتگو بتایا تھا کہ عمر کی اس منزل میں انسان کو شاعری سے تو کیا دنیا کی کسی چیز سے دلچسپی نہیں رہتی۔ یہ خدا کا فضل ہے کہ اس کبر سنی کے باوجود محبوب محشر اب بھی کشتِ شعر و سخن کی آبیاری میں منہمک نظر آتے ہیں، حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ ان کے فوراً بعد آنے والی جدیدیت کی علم بردار نسل اب تقریباً تھک ہار کے بیٹھ گئی ہے۔ زیرِ نظر شعری مجموعہ ”دیوانِ محشر“ موصوف کا تیسرا مجموعہ کلام ہے۔ ہوا یہ کہ محبوب محشر نے اپنی تمام نئی اور پرانی تخلیقات کو ”آخری سوغات“ کے نام سے مرتب کیا تھا، جس میں نظمیں اور غزلیں سب کچھ موجود تھیں۔ لیکن اسی زمانے میں راقم الحروف کا شعری مجموعہ ”شاخِ صنوبر“ (۲۰۰۶ء) کے نام سے منظرِ عام پر آیا جس کا ایک باب ”خوابِ خوابِ لمحہ“ مکمل دیوان کی شکل میں تھا۔ یہ گویا ہمارے اساتذہ کی پرانی روایات کا احیاء تھا۔ فراق گورکھپوری کے ”گلِ نغمہ“ اور جگر مرادی کے ”آتشِ گل“ کے بعد گزشتہ نصف صدی کے دوران اردو کے کسی غزل گو شاعر کا مکمل دیوان شائع نہیں ہوا تھا۔ ناچیز کی مذکورہ بالا حقیر کوشش سے دیگر علاقوں کے شعراء کہاں تک متاثر ہوئے اس کا ہنوز علم نہیں، لیکن راقم الحروف سے متاثر ہو کر ۲۰۰۷ء کے بعد تین شعراء محبوب محشر، عبدالمبین جامی اور اولادِ رسول قدسی نے اپنے اپنے دیوان مرتب کر لیے۔ فی الحال قدسی ہاؤس ٹن (امریکہ) میں مقیم ہیں اور ان کے غزلیہ دیوان ”تروتازہ“ اور نعیمیہ دیوان ”خدا نہ خدا سے جدا“ ۲۰۱۰ء میں چھپ کر منظرِ عام پر آچکے ہیں۔ غالباً چراغ سے چراغ کا جلنا اسی کو کہتے ہیں۔ عبدالمبین جامی کا دیوان زیرِ طبع ہے۔ محبوب محشر نے ”آخری سوغات“ کے لئے جن نظموں کا انتخاب کیا تھا، ان میں سے جو کلام غزل کی ہیئت میں تھا، انہیں اپنے دیوان میں شامل کر لیا۔ علاوہ ازیں نئی غزلیں کہہ کر اپنا دیوان مکمل کر لیا جس میں الف سے لے کر تے تک

تمام ردیفوں پر موصوف نے طبع آزمائی کی ہے۔ جیسا کہ ان کے پہلے دونوں مجموعوں ”موج التہاب“ اور ”تریاق“ سے ظاہر ہے، ان کا شعری مزاج تقدس، روحانیت، تصوف، اصلاح ظاہری و باطنی نیز اخلاقیات کی طرف مائل ہے۔ یہ تمام باتیں زیر نظر دیوان میں بھی پائی جاتی ہیں۔ اس دیوان میں شامل ان کی بہت سی غزلیں اپنے داخلی تسلسل کی وجہ سے ”غزل نما نظم“ یا ”نظم نما غزل“ کی شکل اختیار کر لیتی ہیں۔ ان کے یہاں کہیں خالص تغزل پر مبنی یا خالص واردات قلبی کی عکاسی کرتے ہوئے اشعار دامن کش دل ہوتے ہیں تو کہیں طنز و مزاح کی چاشنی بھی لطف دے جاتی ہے۔ یہاں بر سبیل گفتگو اس امر کا ذکر بھی ضروری سمجھتا ہوں کہ زمانہ قدیم سے لے کر اب تک اڑیسہ کی تاریخِ اردو میں کئی صاحبِ دیوان شاعر گزرے ہیں، جن کا علم مرکزی علاقوں میں رہنے والے اردو ادب کے تذکرہ نگاروں اور تاریخ نویسوں کو غالباً اب تک نہیں ہے۔ اڑیسہ کے قدیم اہل دیوان شاعروں میں امین اللہ چرخ، عبدالحمید بھویاں، سلطان راجی، جان محمد حازم، معلم سہیل پوری، محمد یوسف یوسف، عبدالعزیز عاشق وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ محبوب محشر اڑیسہ کی اس عظیم روایت سے جوڑے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ محبوب محشر کا خمیر اس قصہ بالوہیسی سے ابھرا ہے جہاں سے اڑیسہ کے پہلے صاحبِ دیوان شاعر امین اللہ چرخ کا ابھرا تھا۔

زندگی اور موت کی کشمکش اور بے ثباتی حیات شاعری میں سوز و گداز کا عنصر بھر دیتی ہے۔ ایسی شاعری (چاہے جدید ہو یا قدیم) جو اس سوز و گداز کی پیداوار ہوتی ہے، دوامی قدروں کی حامل ہوا کرتی ہے۔ محبوب محشر کے کلام میں بھی اسی سوز و گداز کی آنچ محسوس کی جاسکتی ہے۔ مثلاً

یہ چار دن کی چاندنی ہے دائمی نہیں

دنیا میں جو بھی آتا ہے اس کا ہے جانا بچ

یہاں خیال میں کوئی نیا پن نہیں، انداز بیان میں بھی کوئی چونکا دینے والی بات نہیں۔ لیکن پھر بھی نہ جانے اس شعر میں کون سی چبھنے والی سچائی ہے جو ہمیں فوراً مضطرب کر دیتی ہے۔ ہم بے چین ہو جاتے ہیں، تڑپ اٹھتے ہیں۔ یہی شاعر کا فنکارانہ کمال ہے۔ زندگی سے یا محبوب کا گہرا تعلق ہوتا ہے، (چاہے وہ محبوب حقیقی ہو یا محبوب مجازی) یا محبوب وہ شے ہے جسے شاعر مرنے کے بعد بھی اپنے ساتھ لے جانا چاہتا ہے۔ اس لئے کہتا ہے۔

زندگی فانی ہے لیکن یاد لا فانی تری

جس کو میں لے جاؤں گا دنیا سے مٹ جانے کے بعد

چونکہ شاعر کا ضمیر ابھی زندہ ہے، اس لئے یادِ موت آتے ہی اس کے ذہن میں احساس

تا سَف بیدار ہوتا ہے۔ اپنی بد اعمالیوں پر نظر پڑتی ہے تو چیخ اٹھتا ہے:

کانپتی ہے روح میری آتی ہے جب یادِ موت

میری بادِ اعمالیوں سے نیکیاں بری اداس

عموماً دیکھا گیا ہے کہ جن شاعروں کے یہاں عزم و عمل کا پیغام ہوتا ہے ان کے یہاں

خونِیہ لے دب کے رہ جاتی ہے، ابھر کر سامنے نہیں آتی۔ مگر محبوبِ محشر کے ساتھ ایسا نہیں ہے۔ وہ

بنیادی طور پر اپنی قوتِ ارادی پر یقین رکھنے والے رجائی شاعر ہیں، لیکن ان کے جن اشعار میں خونِیہ

لے پائی جاتی ہے، وہ ہمیں درد و اضطراب کے اُسی اتھاہ بحرِ بے کراں میں غرق کر دیتی ہے، جس

سے شاعر کربِ تخلیق کے دوران دو چار ہوا تھا۔ محشر کے ایسے اشعار میں انسانی نفسیات کے گہرے

مطالعہ کے آثار صاف طور پر نظر آتے ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ فرمائیے۔

اپنے غم کو غم کہوں یا شوخیِ ارماں کہوں

شوخیِ قسمت کہوں یا رحمتِ یزداں کہوں

صبح سوزاں، شامِ غم، بجرِ صنم، تاریکِ شب

موت کا سماں کہوں یا درد کا درماں کہوں

☆ ☆ ☆

فرقت میں ان کی دل تو مرا سوختہ ہی تھا

آنکھیں بھی خشک ہو گئیں، اب چشمِ تر نہیں

☆ ☆ ☆

تم ہی نہیں ہو، خویش و اقارب بھی غیر ہیں

سب کے بغیر کیسے اکیلے جیا کروں

☆ ☆ ☆

ہے غمِ دلِ اشک کی لہروں سے ہر دم موج زن  
خاک کر دے گا جگر کا سوزِ ایندھن کی طرح

☆ ☆ ☆

اشک سے باراں بنے اور آہ سے چرخِ کہن  
دل کا ہر ٹکڑا مرا روشن ستارہ بن گیا

☆ ☆ ☆

کچھ ہجومِ یاد سے، کچھ آرزوئے دید سے  
زندگی کو اس طرح آباد کر لیتا ہوں میں

محبوبِ محشر کی متعدد الابعاد (Multi-dimensional) شاعری میں سے حزنِیہ  
لے صرف ایک بُعد (Dimension) کی نشان دہی کرتی ہے۔ لیکن ان کے دیگر ابعاد کا رنگ و  
آہنگ بھی یکساں دلکشی رکھتا ہے جو موصوف کے فنکارانہ مہارت پر دال ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ  
فرمائیے:

(ا) طربِیہ آہنگ اور پیغامِ عزم و عمل:

بے چین کیوں ہو ایک ہی ٹھوکر کی زد سے تم  
کتے نشیبِ راہ میں ہیں، کتنے ہیں فراز  
رہبر کے انتظار میں محشر ہے کس لئے  
منزل کا اپنی راستہ گردِ سفر میں ڈھونڈ

(ب) اعلیٰ انسانی اقدار:

انسان جو انسان کے کام آئے نہ محشر  
وہ شخص یقیناً ہے یہاں قابلِ نفرت

منزل کو ڈھونڈتا ہے تو اپنی نظر میں ڈھونڈ  
یا مقلوں کی بھیگی ہوئی چشمِ تر میں ڈھونڈ



آئے محشر تیرے در پر کوئی حاجت مند اگر  
جتنی مجبوری بھی ہو کر اس کی تربت کا لحاظ

دشمن بھی ایک دن ہو ترے آگے سرنگوں  
خندہ جبینی اور لب شیریں ہو گر جواب

(ج) دعوتِ اخوت:

کتنی مشکل سے ملی ہے ہم کو آزادی یہاں  
جینا سیکھیں بھائی بن کر ہم سبھی اہل وطن

تواضع، انکساری ہے، تواضع میں محبت ہے  
تواضع حکیم باری ہے، تواضع کارِ الفت ہے

(د) خالص تغزل:

تو کبھی ہے دل میں میرے اور کبھی ہے غیر کے  
تو ہے مثلِ بوئے گل، جس کا نہیں کوئی مقام

(ه) مفکرانہ عناصر:

منظرِ قدرت پہ، میں نے جب کبھی ڈالی نظر  
کوہ و صحرا سب نظر آئے ہیں گلشن کی طرح  
روحِ محشر، جسمِ محشر دونوں کا مسلک جدا  
آئے دن دونوں میں رہتا ہے ہمیشہ اختلاف

محشر، نہ ہو کیوں بیڑا بھی اس شخص کا غرقاب  
تشکیک میں جو ہو گیا ایمانِ ملوث

ہے یہ محشر کی صدا سنتے چلو اہل نظر  
سب زباں والوں سے بہتر مدح خواں ہیں بے زباں

(د) تصوف:

تحریر اس کی مجھ کو حق آشنا بنالے  
گویا کہ معرفت کا ہوتا ہے جام کاغذ

اشکوں کی موج یم میں تو کشتی چلا کے دیکھ  
وہ ہر جگہ ملے گا اُسے بحر و بر میں ڈھونڈ

شوقِ جنت، خوفِ دوزخ اور نہ دنیا چاہیے  
صرف تیری ہی رضا، مجھ کو خدایا چاہیے

میرے دل و جگر کو وہ روشنی عطا کر  
پلکیں جھکیں تو اپنا جلوہ دکھا دے خالص  
سر تو جھکتا ہے، مگر دل کو جھکا کر دیکھ لے  
پھر تو محشرِ حشر میں بن کر رہے گا سرفراز

مذکورہ بالا تمام خصوصیات کے باوجود محبوب محشر کا حاوی رجحان ہے ”مذہبی شاعری“ جس کا تعلق اسلامیات سے ہے۔ اس رجحان کا سلسلہ ”اسلامی ادب“ سے وابستہ ”تعمیر پسند تحریک“ سے جوڑا جاسکتا ہے جو بقول انور سدید ۱۹۴۸ء میں ترقی پسند تحریک کے ردِ عمل کے طور پر معرض وجود میں آئی۔ اس تحریک کو ”تحریکِ ادبِ اسلامی“ بھی کہا جاتا ہے۔ اس ادبی تحریک کو مولانا مودودی کی ”تحریکِ جماعتِ اسلامی“ سے بڑی تقویت ملی۔ اس تحریک نے ہندو پاک دونوں میں اثرات دکھانا شروع کئے اور ترقی پسند تحریک کی طرح، اس نے بھی کئی نامور ناقدین اور فنکار پیدا کیے، مثلاً نعیم صدیقی، فروغ احمد، ماہر القادری، اسعد گیلانی، خورشید احمد، شورش کاشمیری، حفیظ میرٹھی، نجم

الاسلام، نجات اللہ صدیقی، ابن فرید، عبدالمغنی، عبدالباری (شبنم سبحانی)، مائل خیر آبادی، عامر عثمانی، ابوالجہاد زاہد، احمد سجاد وغیرہ۔ ادیبوں کا ایک طبقہ اس تحریک کی مخالفت میں صف آرا ہو گیا تو کئی نامور ناقدین مثلاً شوکت سبزواری، نصیر الدین ہاشمی، احسن فاروقی، ابواللیث صدیقی اور آفتاب احمد خاں وغیرہ نے اسلامی ادب کی حمایت کی۔ لیکن اُڑیسہ جیسے غیر اردو علاقے کے دور دراز گاؤں کرشنا نند پور (بالویشی) میں رہ کر شب و روز مریضوں کا ہیو پیتھک علاج کرنے والے محبوب محشر کو مذکورہ بالا ”تعمیر پسند تحریک“ سے کوئی سروکار نہ تھا۔ انہوں نے اپنی شاعری کا رشتہ براہ راست اس اصل منبع سے جوڑا جہاں سے تعمیر پسند تحریک کے سوتے پھوٹے تھے، یعنی وہ شعری روایت جو حلی، محمد حسین آزاد، اکبر شبلی اور اقبال کی راہوں سے ان تک پہنچی تھی۔ تعمیر پسند رجحان کے ایک ہم نقاد پروفیسر عبدالمغنی نے فی۔ ایس۔ ایلٹ کے نظریہ اخلاقیات، آئن سٹائن کے نظریہ اضافیت (جس نے سائنس کی دنیا میں روحانی انقلاب برپا کر کے ایلٹ کے کام کو ممکن بنایا) اور آرنلڈ ٹائین بی (جس نے ”تاریخ کی اخلاقی تعبیر“ کے ذریعہ علوم اجتماعی کو ایک صالح رخ دیا) کا حوالہ دیتے ہوئے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ”صحیح اور پورے معنوں میں ادبی تنقید کی بنیادی قدریں مذہب ہی فراہم کر سکتا ہے۔“ ان کا کہنا ہے کہ ”تقدیر ادب کی بنیاد صرف انسانیت ہے، فن کا نقطہ کمال روحانیت ہے۔ نفسیات، معاشیات اور جمالیات اپنی اپنی جگہ اور حد میں سب ہی اہم اور کارآمد ہیں۔ مگر ان کی اہمیت اور افادیت سراسر اضافی ہے۔ بجائے خود وہ کئی ضابطہ و نظام ایسا نہیں پیش کرتیں جن کی کوئی مطلق اور مستقل حیثیت ہو۔ ان کی حیثیت ایک مکمل نظریہ تنقید کے لئے صرف خام مواد کی ہے۔ اخلاقی قدروں کی تعین و تعین کے لئے ادبی تنقید جمالیاتی، نفسیاتی اور اقتصادی وسائل کو بھی استعمال کر سکتی ہے۔ مرکز اخلاق پر مختلف زاویوں سے روشنی ڈالی جاسکتی ہے۔ نمونہ ادب کی فنی و جمالیاتی نوعیت متعین کر لینے اور اس کے نفسیاتی و اقتصادی وغیرہ اجزاء کی تشریح کر دینے کے بعد اس کا مقام و مصرف بتانے کے لئے خالص اخلاقی نظریے سے کام لے کر روحانی و انسانی قدروں کا سراغ لگانا ہوگا۔ تب ہی تنقید و قدر شناسی کا حق ادا کرنا ہوگا اور پرورشِ ذوق و شعور کا وہ مقصد بروئے کار آئے گا جو ادب اور تنقید دونوں کا واحد نصب العین اور جواز ہے۔“

(بحوالہ ”شاخسار، کشک“ جون جولائی ۱۹۶۵ء، صفحہ ۲۵ ”جدید اردو تنقید کی نظریاتی

بنیادیں“ از پروفیسر عبدالمغنی

ہمیں یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ محبوب محشر کی شاعری کا بیشتر حصہ پروفیسر عبدالمغنی کے قائم کردہ معیار پر پورا اترتا ہے۔

مذہبی شاعری کو راقم الحروف چار اقسام میں منقسم کرتا ہے:

(الف) تقدیسی اور روحانی شاعری

(ب) سنت کو ابھارنے والی جوش و ولولہ انگیز شاعری

(ج) اصلاحی شاعری

(د) اخلاقی شاعری

چونکہ محبوب محشر کے یہاں گھن گرج نہیں بلکہ لہجے کا دھیماپن ہے اس لئے ان کے یہاں جوش و ولولہ انگیز شاعری (مثلاً ”مسلم نو جوان خیز، مسلم نو جوان اٹھ“ جیسی شاعری) بالکل نظر نہیں آتی۔ لیکن باقی اقسام کی شاعری کی مثالیں ان کے یہاں وافر سے موجود ہیں۔ مومن کی طرح انہوں نے اپنے بعض اشعار کو اپنے مخصوص مذہبی و مسلکی عقائد کے وسیلہ اظہار کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اپنی نظموں کی طرح غزلوں کے اشعار میں بھی انہوں نے اصلاح ملت کا پیغام دیا۔ چونکہ محبوب محشر حضرت اسعد مدنیؒ سے شرف بیعت حاصل کر چکے ہیں، اس لئے وہ ایک طرف خانقاہی سلسلے سے جڑے ہوئے ہیں تو دوسری طرف شریعت کی ڈور کو مضبوطی سے پکڑے رہنے کے قائل ہیں۔ ایک طرف سنت رسول ﷺ پر قائم رہنے کی تلقین کرتے ہیں تو دوسری طرف مسلم سماج میں در آئی بدعتوں کی مذمت کرتے ہیں اور ان کی بیخ کنی کی تلقین کرتے ہیں۔ ذیل کے اشعار ملاحظہ فرمائیے، جن سے شاعر کے مذہبی عقائد پر روشنی پڑتی ہے:

ہزاروں سال سر پٹکو، عبادت کی نہیں قیمت  
نہیں گر تم نے اپنائی رسول اللہ کی سنت

اپنے کو ڈھانک لے تو شریعت کے خول میں  
ہر سانس، ہر سخن میں شریعت کا ہو شعار



کیسے کہوں میں ہے یہ مسلمان با شعار  
سنت کو چھوڑ کر کیا بدعت کو اختیار

چاہتے ہو کامیابی دین و دنیا میں اگر  
ہر عبادت ہر ریاضت میں ہو سنت کا لحاظ

جس کا اشارہ تک نہیں قرآن حدیث میں  
کرتا وہی ہے کام وہ باشوق بار بار

زندگی بھر تو شراب شرک و بدعت میں تھا غرق  
موت کی آمد پہ محشر کیوں تو کرتا ہے وضو  
تمام عبادتوں میں آدمی رات کی عبادتیں بہت زیادہ افضل ہوتی ہیں۔ اسی خیال کو شاعر  
نے یوں ادا کیا ہے:

صبح و مسا تو ہوتی ہیں رحمت کی بارشیں  
پاتے ہیں فیض رات کو جو کرتے ہیں قیام  
شاعر کی دلی خواہش ہے کہ ملت اسلامیہ میں باہمی اتفاق قائم ہو۔ لہذا فرماتے ہیں:

اسلام درس دیتا ہے قائم ہو اتفاق  
دل میں کسی بھی فرد کے پیدا نہ ہو نفاق  
دیوان محشر میں حمد یہ اور نعتیہ اشعار کثرت سے موجود ہیں، جو ان کی تقدیری اور روحانی  
شاعری کی عمدہ مثالیں پیش کرتے ہیں۔ یہ تو شاعر کا روحانی ترفع ہے جو شاعر سے اس طرح کے شعر  
کہلواتا ہے:

مومن کامل ہیں زندہ اس جہاں میں جا بجا  
موجزن ہے ان کی پیشانی پہ رحمت کی شعاع

غلبہ شیطان سے جس دم دل ترا تاریک ہو  
کر لے روشن ، مانگ کر تو مردِ کامل کا چراغ

محبوب محشر کی شاعری کی اتنی ساری جہتوں میں سے ان کی ”اخلاقی شاعری“ ہی میں  
ان کی انفرادیت سب سے زیادہ ابھر کر سامنے آئی ہے۔ اردو کی غزلیہ شاعری کے سرمایہ میں اخلاقی  
شاعری کا فقدان ہے۔ غالباً رومانیت، تصوف، فکر و فلسفہ اور تبصرہ حالاتِ حاضرہ کے عنصر نے  
ہمارے ادب میں اخلاقی شاعری کو ابھرنے کا موقع نہیں دیا۔ ذہن پر زور ڈالنے سے ہمارے  
کلاسیکل عہد کی شاعری سے ذیل کے چند گوہر پارے ہی ہاتھ آتے ہیں:

ظفر آدمی اس کو نہ جانیے گا، ہو وہ کتنا ہی صاحبِ فہم و ذکا  
جسے پیش میں یادِ خدا نہ رہی، جسے پیش میں خوفِ خدا نہ رہا

(بہادر شاہ ظفر)

نہنگ و اژدہا و شیر نہ مارا تو کیا مارا  
بڑے موذی کو مارا نفسِ امارہ کو گر مارا

(ذوق)

بڑھاؤ نہ آپس میں ملت زیادہ  
مبادا کہ ہو جائے نفرت زیادہ

(حالی)

سنسکرت اور فارسی میں اخلاقی شاعری کی نیکِ عظیم روایت موجود ہے، سعدی کی  
تصنیفات ”گلستاں اور بوستاں“ اور مولانا روم کی ”مثنوی معنوی“ اعلیٰ پیمانے کی حکمت آمیز اخلاقی  
شاعری سے سرشار و لبریز نظر آتی ہیں۔ سنسکرت میں بھی اشلوکوں کی شکل میں اخلاقی شاعری کے عمدہ  
نمونے کثرت سے موجود ہیں۔ مثلاً اقبال نے بھر پور ہری کے ایک سنسکرت اشلوک کا ترجمہ اس  
طرح کیا ہے:

”پھول کی پتی سے کٹ سکتا ہے ہیرے کا جگر  
مرد نادان پر کلامِ نرم و نازک بے اثر“

یہاں غور کرنے کی بات ہے کہ خود اقبال کے کل شعری سرمایہ میں اس قسم کی حکمت آمیز اخلاقی شاعری کی مثالیں کہیں اور نظر نہیں آتیں۔ لہذا یہ مقام مسرت ہے کہ محبوب محشر کے یہاں اس قسم کے اشعار کثرت سے موجود ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

بشر کی خامشی کرتی ہے معنی اس طرح پیدا  
صدف کی کوکھ میں ہوتا ہے جوہر جس طرح پیدا

چہرہ انساں سے دل کا حال ہوتا ہے بیاں  
ہو ثمر سے فطرت برگ و ثمر جیسے عیاں

مرد بد کرتا ہے ہر دم صحبت بد اختیار  
یہ وہ نکھی ہے کہ جو ہے گندگی پر ہی ثار

مؤخر الذکر شعر کو سنسکرت اس اشلوک کے مد مقابل رکھا جاسکتا ہے جس کا ترجمہ یہ ہے:  
(اچھے لوگ صرف خوبیاں تلاش کرتے ہیں جیسے شہد کی مکھیاں شہد کی تلاش میں سرگرداں رہتی ہیں۔ برے لوگ اس طرح دوسروں کے عیب ڈھونڈنے میں لگے رہتے ہیں جس طرح مکھیاں پھوڑے پھنسی کی تلاش میں مصروف رہتی ہیں)

نکھیوں کے گندگی پر ثار ہونے کی تشبیہ محبوب محشر کے شعر اور سنسکرت کے اشلوک میں مشترک ہے جو دونوں میں یکساں طور پر لطف دے جاتی ہے۔

محبوب محشر کی شاعری ایک الگ قسم کی شاعری ہے جس سے ملاحظہ ہونے کے لئے مخصوص قسم کے شعری ذوق اور افتاد طبع کی ضرورت ہے۔ قارئین کے مزاج میں اس قدر تغیر، انحراف اور تنوع پایا جاتا ہے کہ ان سب کو یکساں قسم کی شاعری متاثر نہیں کرتی، مثلاً جدید یوں کو ترقی پسند شاعری پسند نہیں تو ترقی پسندوں کو بھی جدید شاعری پسند نہیں۔ علیٰ ہذا القیاس۔ لیکن جو لوگ وسیع النظر نقاد یا سخن فہم ہوتے ہیں انہیں ہر قسم کی شاعری میں اپنی پسند کی اچھی چیزیں مل جاتی ہیں، یا وہ ہر قسم کے تعصب سے بلند و بالا ہو کر خود اپنی پسند کی اچھی چیزیں دریافت کر لیتے ہیں۔ محبوب محشر کا

ایک مخصوص شعری مزاج بن چکا ہے جو اس عمر میں بدل نہیں سکتا۔ امید ہے کہ خود قارئین کرام اپنے آپ کو محشر کے مزاج کے ساتھ ہم آہنگ کر کے ان کے کلام سے لطف اندوز ہو سکیں گے، نیز ”دیوان محشر“ کو وہی سند مقبولیت حاصل ہوگی جو اس سے قبل ”موج التہاب“ اور ”تریاق“ کو حاصل ہوئی تھی۔

## موج التہاب (محبوب محشر)

ڈاکٹر محبوب محشر کی عمر اس وقت ستر سال سے تجاوز کر چکی ہے۔ اس اعتبار سے انہیں اڑیسہ ہی کے نہیں بلکہ پوری اردو دنیا کے قدمائے سخن کے حلقے میں شمار کرنا مناسب ہوگا۔ مجھے افسوس ہے کہ صرف ایک ڈیڑھ سال ہوئے ان سے میرا تعارف ہوا، ورنہ ”آبِ خضر“ (مطبوعہ ۱۹۶۳ء) میں نمایاں طور پر ان کا ذکر آتا۔ خسی کہ ڈاکٹر حفیظ اللہ نیولپوری کی پی۔ ایچ۔ ڈی کی تھیس ”اڑیسہ میں اردو“ (۱۹۸۳ء) میں بھی ان کا کہیں ذکر نہیں۔ البتہ خاور نقیب نے اپنی زیر طبع تالیف ”صحرا میں پھول“ میں انہیں شامل کیا ہے۔ محبوب محشر نے اپنی تخلیقی زندگی کا بیشتر حصہ کلکتہ اور جمشید پور میں گزارا۔ وطن واپس آئے تو اپنے قصبے میں اس طرح گوشہ نشین ہو گئے کہ اڑیسہ کی اردو تحریک سے ہمیشہ کٹے رہے۔ ان کی گمنامی کا سب سے اہم سبب غالباً یہی ہے۔

جب ان کے فرزند ارجمند ڈاکٹر اقبال منظر نے ”موج التہاب“ کا مسودہ مجھے دکھایا تو مجھے حیرت آمیز مسرت ہوئی۔ حیرت اس لئے کہ محشر جیسے کہنہ مشق اور قادر الکلام شاعر اب تک کہاں روپوش تھے؟ مسرت اس لئے کہ ان کی شاعری میں بعض خصوصیات ایسی نظر آئیں جو کم از کم عہدِ جدید کے دوسرے شعراء کے یہاں کا اعدام ہیں۔ یوں تو ہر سال اردو کے سیکڑوں مجموعے شائع ہوتے ہیں مگر ان میں سے بیشتر ایسے ہیں جو قارئین کے ذہن و شعور کو بغیر جھنجھوڑے ہوئے نثر جاتے ہیں۔ لیکن ”موج التہاب“ کی بابت ایسا نہیں کہا جاسکتا۔ یہ ایک طرف پڑھنے والوں کو رہ رہ کے فکر و تامل پر مجبور کرتا ہے تو دوسری طرف شعری مجموعوں کی یکسانی کے اس دور میں ذائقہ بدلنے کا بھی موقع فراہم کرتا ہے۔

محبوب محشر کی شاعری کا خمیر مذہب ہی سے ابھرا ہے، چاہے آپ اسے مذہبِ فطرت کا



نام دیں یا مذہب دل کا۔ یہ بات انہیں مذہب اسلام ہی سے بطور روایت ملی ہے۔ کالی داس، ڈانٹے اور ملٹن سے سے کرٹی ایس ایلٹ تک مختلف اہم شاعروں نے اپنی شاعری میں اپنے اپنے مذہب کی ترجمانی کی ہے جسے دوسرے مذہب کے لوگ بھی دلچسپی سے پڑھتے رہے ہیں اور اس سے لطف اندوز ہوتے رہے ہیں۔ ایسی شاعری ایک مخصوص طبقے کے لیے مقصود ہونے کے باوجود آفاقیت کی حامل ہوتی ہے۔ محشر کی شاعری بھی اسی زمرے سے تعلق رکھتی ہے۔ اگر مذہبی موضوعات سے وابستہ نظموں کو الگ رکھا جائے تو پھر بھی ان کے یہاں جو فطری اور تاثراتی نظمیں یا غزلیں باقی رہتی ہیں، ان کے پیش نظر موصوف کے شاعرانہ قد کی تعین میں کوئی دشواری نہیں ہوتی۔

محبوب محشر کے معاصرین میں سے بہت کم شاعر ایسے رہ گئے ہیں جن کا تعلق براہ راست ترقی پسند ادبی تحریک یا حلقہٴ ارباب ذوق سے ہو۔ ورنہ ان کے بیشتر ہم عصر شعراء ترقی پسندی سے جدیدیت کی طرف مراجعت کر کے آئے ہیں۔ اس امر کے علی الرغم محشر کی شاعری کا سلسلہ حالی اور اقبال کی عظیم شعری روایات سے مربوط و منسلک نظر آتا ہے۔ اس اعتبار سے محشر موجودہ ادبی منظر نامے میں یکہ و تنہا نظر آتے ہیں۔ شاعر ازیسہ امجد نجمی کے سوا اس علاقے میں کوئی دوسرا شاعر نظر نہیں آتا جس کے یہاں اقبال کے اسلوب کا اتنا گہرا اثر پایا جاتا ہو جتنا محشر کے یہاں موجود ہے۔ پھر بھی محشر کی شعری کائنات اقبال کی شعری کائنات سے جداگانہ حیثیت رکھتی ہے۔ فطری رجحانات میں بعد المشر قین کے باوجود ان دونوں کے اسالیب میں جو بظاہر مماثلت پائی جاتی ہے، اس کے کئی اسباب ہو سکتے ہیں۔ پہلا سبب یہ ہے کہ اس وقت کے تمام اہم مغربی رجحانات کے ادراک کے باوجود اقبال نے اپنی شاعری کا ناظر مغرب کے بجائے مشرق کی کلاسیکل شاعری سے جوڑا اور پابند نظم کو اپنا وسیلہ اظہار بنایا جس کا ہیولی پہلے سے انیس، حالی اور محمد حسین آزاد کے یہاں موجود تھا۔ انہوں نے اپنا ذخیرہ الفاظ بھی فارسی کی کلاسیکل شاعری سے اخذ کیا۔ یہی سبب ہے کہ ان کی شاعری شمع و پروانہ، گل و لالہ، بلبل و عندلیب، صحرا و بستاں جیسے الفاظ کے محور کے ارد گرد گھومتی ہے۔ پھر بھی انہوں نے اپنی بے پناہ تخلیقی بصیرت کی بناء پر ان گھسے پٹے الفاظ میں استعاراتی معنویت سو کر ایک نئی جان ڈال دی ہے۔ محشر کی شاعری کا منبع بھی فارسی کی وہی کلاسیکل شاعری ہے اور ان کے ذخیرہ الفاظ میں (سوائے شاہین، خودی، مردِ کامل اور عقل و دل جیسی مخصوص

اصطلاحات کے) اقبال کے تقریباً تمام ذخیرۃ الفاظ موجود ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ اپنے مخصوص موضوع کی مناسبت سے محشر نے بھی ان الفاظ کو اپنے طور پر استعاراتی معنویت کا جامہ پہنایا ہے، اقبال کی محض نقالی نہیں کی ہے۔

اسلوبی مماثلت کا دوسرا سبب یہ ہے کہ اقبال کی طرح محشر کے یہاں بھی فارسی آمیز ترکیب کی بہتات نظر آتی ہے۔ جس طرح اقبال تخلیقی جوش و ولولہ سے مغلوب ہو کر فارسی میں شعر کہنا شروع کر دیتے تھے، محشر کے یہاں بھی وہی صورت حال نظر آتی ہے۔ مثلاً

آخرش یہ آرزو میری بھی سن      اے خدا از رحمت خالی مکن

ہے ترے قدموں پہ پوشیدہ کسی کی آرزو      می چلد اشک بہاراں از در و دیوار تو

تیسرا سبب یہ ہے کہ اقبال کے کلام میں اسلامی تلمیحات بدرجہ اتم موجود ہیں۔ محشر نے اپنی شاعری میں جس کثرت سے اسلامی تلمیحات استعمال کی ہیں وہ بھی ان کے اسلوب کو اقبال کے اسلوب سے قریب تر کر دیتی ہے۔

محشر کے ذیل کے اشعار کے پیش نظر کون نہیں کہے گا کہ ان میں اقبال کی آواز کی باز گشت سنائی نہیں دیتی۔۔

بیش تو عشرت بھی تو اور رونق محفل بھی تو      مے بھی تو، ساقی بھی تو، پروانے کی منزل بھی تو  
اہل محفل کی خوشی سے تو عبث کیوں دور ہے      اس قدر کیوں مضحک ہے مضطرب و رنجور ہے؟



زبان مدعا سے گل ہیں عاری شاخساروں میں      بیان حسرت گل کا سراپا ترجمان ہو جا!

کسی کے دل میں ہے سوزش، کوئی محتاج گویائی      منادے داغ الہ کا، تو نرگس کی زباں ہو جا!

اقبال اور محشر کے اسلوب شاعری میں اس حد تک مماثلت و مشابہت کے باوجود دونوں

کے نظریہ حیات میں بڑا فرق پایا جاتا ہے۔ انیسویں صدی کا آخری نصف حصہ ہندوستان میں سماجی

اور مذہبی اصلاحوں کا دور تھا۔ جہاں راجہ رام۔ موہن رائے، دیانند سرسوتی اور رام کرشن پریمپنس نے

ہندو سماج میں اصلاح لانے کی کوشش کی، وہیں شاہ ولی اللہ اور ان کے دیگر رفقاء نے کارنے اسلامی

معاشرے میں اصلاحی سلسلہ شروع کیا۔ ان اصلاحی تحریکوں کا اثر ادب پر بھی پڑا۔ راجہ رام موہن

رائے کی ”برہم سماج“ والی تحریک سے بنگالی میں نیگور اور آڑیا میں مدھو سودن راؤ بہت متاثر ہوئے۔ شاہ ولی اللہ کی اصلاحوں کا اثر حالی کی نظموں، نذیر احمد کے ناولوں اور اکبر الہ آبادی کی طنز و مزاح میں نمایاں طور پر ظاہر ہوا۔ سرسید نے بھی مسلم معاشرے میں تبدیلی لانے کی ضرورت محسوس کی اور مسلمانوں کو علوم جدیدہ سے مستفید ہو کر مغرب کے شانہ بشانہ چلنے کی ترغیب دی۔ اقبال کی شاعری بڑی حد تک سرسید کی تحریک کی توسیع کا درجہ رکھتی ہے، جب کہ محبوب محشر کے شعری رویہ کو میں حالی کے خانے رکھتا ہوں۔

اقبال نے کبھی مسلم معاشرے کی اخلاقی اور اصلاحی پہلوؤں پر زور نہیں دیا، جب کہ محشر کی شاعری کا مرکز و محور مسلم معاشرے کی خرابیوں کو دور کرنا اور اسے بدعت و اختراع و امتزاج سے پاک کرنا ہی ہے۔ محشر کی نظمیں ”شیطان کا سکون“ ”حضور کے کردار“، ”کردار اصحاب“، حقیقت مرشد“، ”مسلم عصر نو“ اور ”کردارِ حمائے سو“ میرے اس دعوے کی پشت پناہی کے لیے کافی ہیں۔ اقبال اس لیے تصوف کے خلاف تھے کہ یہ مسلمانوں کو میدانِ عمل سے دور کر کے ”احساسِ خودی“ کی راہ میں رکاوٹ پیدا کرتا ہے۔ لیکن محشر تصوف اور شریعت کی ہم آہنگی کے ذریعہ خود شناسی اور خدا شناسی کی منزلوں تک پہنچنا چاہتے ہیں۔ اقبال او محشر کے رویوں میں یہی بنیادی فرق ہے۔ یہاں میں اتنا عرض کر دوں، کہ تصوف اور شریعت کی ہم آہنگی ایک پیچیدہ مسئلہ ہے۔ یہ ضرور ہے کہ شریعت کے بغیر تصوف درخورِ اعتناء نہیں، لیکن درجہ معرفت میں ایک ایسا مرحلہ آتا ہے جس میں تصوف اور شریعت دونوں آپس میں متصادم ہوتے ہیں۔ منصور حلاج کی بزرگی مسلم، لیکن ہم ان علمائے کرام (یعنی پیروانِ شریعت) کو بھی غلط نہیں کہہ سکتے جنہوں نے منصور کو دار پر چڑھانے کا فتویٰ صادر کیا تھا۔ ہم سرمد کا بھی احترام کرتے ہیں لیکن عالم گیر اور ان کے عہد کے دیگر علماء کو بھی برا بھلا نہیں سکتے جنہوں نے سرمد پر قتل کا فتویٰ لگایا تھا۔

جہاں تک بدعتوں کا تعلق ہے، کُل بدعت ضلالہ سے کسی کو بھی انکار نہیں۔ لیکن اگر غور کیا جائے تو بدعتوں کا سلسلہ خلفائے راشدین کے فوراً بعد مسلمانوں میں داخل ہو گیا تھا، کیونکہ اس دور کے بعد ”شہنشاہیت“ آگئی جو اسلام کے جمہوری نظام کے بالکل خلاف تھی۔ میری نظر میں ”شہنشاہیت“ بذاتِ خود ایک بہت بڑی بدعت ہے اور باقی جتنی بدعتیں ہیں اسی ایک بدعت کی



شائیں ہیں۔ اس میں کچھ شک نہیں کہ دین اسلام کو پھیلانے میں صوفیائے کرام نے سب سے اہم کردار ادا کیا۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ صوفیائے کرام نے اپنے اپنے زمانے میں مصلحتاً بہت سی بدعتوں کو رد رکھا (خصوصاً وہ بدعتیں جو ہندوؤں سے مسلم معاشرے میں در آئی تھیں۔) ان کے آثار ابھی تک غیر ضروری رسم و رواج کی شکل میں ہمارے یہاں موجود ہیں۔ ممکن ہے بعض حضرات ان بدعتوں کو بدعتیں نہ مانتے ہوں یا ان کے لیے کچھ جواز رکھتے ہوں۔ لیکن اس کا ہرگز یہ مطلب نہ لینا چاہیے کہ محبوب محشر کی طرح کوئی شاعر اگر خالص احکام الہی اور سنت نبوی کی طرف دعوت دے تو اسے جدید اصطلاح میں بنیاد پرست Fundamentalist قرار دے کر اس کی باتوں کو نظر انداز کر دیا جائے۔ محشر کی نیک نیتی پر شبہ نہیں کرنا چاہیے کیونکہ انہوں نے مذہب اسلام کی روح کو صحیح طور پر سمجھا ہے جو اپنے اندر ایک غیر معمولی آفاقیت رکھتی ہے۔ ذیل کے دو شعروں میں محشر نے نہ جانے کتنی گہری بات کہہ دی ہے۔۔۔

جسے کہتا ہے تو مذہب وہ اک قانونِ فطرت ہے  
تو مکتب اور مسجد تک نہ کر محدودِ علم دیں

نہیں محدود یہ مسجد میں مندر میں مکانوں میں  
بنائے سارے عالم کو تو مرکزِ علم و حکمت کا

(کردارِ علمائے سو)

’محشر ہمارے بیشتر واعظوں سے اس لئے شاکی ہیں کہ ان کے قول و فعل میں تطابق نہیں ہوتا اور ان کے جذبہ اصلاح میں اخلاص کا فقدان نظر آتا ہے۔ لہذا فرماتے ہیں:

مسائل قوم کے واعظ کبھی حل کر نہیں سکتا  
نہ ہو اخلاص جب اصلاح کا اپنے بیانوں میں

’لظنم‘ ’کردارِ علمائے سو‘ میں کتنی کڑوی سچائی کو بے نقاب کیا ہے، ملاحظہ فرمائیے:

کبھی عامل، کبھی ساحر، کبھی استادِ فن جن  
حصولِ زر کی خاطر تو ادھر اٹھا ادھر بیٹھا

سجالی ہے حویلی سارے سامانِ تعیش سے  
بروزِ حشر کیا ہوگا تو اس سے بے خبر بیٹھا

تجھے درسِ نظامی کے لئے مامور ہونا تھا  
مگر تو درس دینے غالب و داغ و جگر بیٹھا

اس بابت وہ دیوبند اور بریلی دونوں گروپ میں سے کسی کو مستثنیٰ قرار نہیں دیتے۔ اس

لئے فرماتے ہیں:-

قلب سے لوگوں کے جب رخصت ہوا الثبیت  
تب بریلیت ہوئی پیدا ہوئی دیوبندیت



حق بجانب ہر کوئی کہتا ہے اپنے آپ کو مذہب اسلام کی سب نے گھٹائی اہمیت حالانکہ بہت سے لوگ اس بات کو دل ہی دل میں محسوس کرتے ہوں گے، لیکن آج تک محشر کے سوا کسی اور کو اہمیت نہیں ہوئی کہ تحریری طور پر اس کا برملا اظہار کر سکے۔

محبوب محشر نے حمد بھی کہی ہے اور نعت بھی۔ گزشتہ چند سالوں میں اردو کے کئی نعتیہ مجموعہ کلام شائع ہوئے ہیں۔ ان میں نعت اور منقبت زیادہ ہوئی ہے اور حمد کم۔ زیادہ تر نعتیں غزل کے فارم میں ہوتی ہیں اور پھر نعتوں میں عموماً یہ خامی ہوتی ہے کہ درمیان میں منقبت کے اشعار آ جاتے ہیں۔ لیکن محشر کے یہاں ایسی بات نہیں ہے، انہوں نے نعت کے علاوہ قابل لحاظ حد تک حمد بھی کہی ہے۔ انہوں نے نعت کے لیے مختلف پیرایہ اظہار کو اپنایا ہے۔ مثلاً:-

دیکھ کر کہتا تھا میں ہر طائر پرواز کو      کاش پہنچاتا مدینے تک میری آواز کو  
کاش اڑ کر مجھ کو لیتا اپنی پشت یاک پر      چھوڑ کر پھر وہ پلٹ آتا وہاں کی خاک پر  
(عزم حج)

موصوف زندگی پر موت کو اس لیے ترجیح دیتے ہیں کہ موت کے بعد انہیں قبر میں دیدارِ نبی حاصل ہوگا۔ لہذا فرماتے ہیں:-

زندگی بھر جو تمنا بر نہ آئی تھی کبھی      بعد مرنے کے نظر آئی مجھے شکلِ نبی  
محبوب محشر سچے عاشقِ رسول ہیں۔ وصفِ نبی میں فرماتے ہیں  
آپ پر قدرت نے کی ہے اپنی ہر صنعت تمام      با توجہ ، با محبت، بارضا، با اہتمام

سو وسیلوں کا وسیلہ ہیں محمد مصطفیٰ  
لیکن ان کے خیال میں عشقِ نبی کا تقاضہ یہ ہے کہ اتباعِ سنتِ نبوی پابندی سے کیا جائے۔ ورنہ محض اقرارِ لسانی سے کیا فائدہ؟ ان کی اس منطق میں کتنا زور ہے ملاحظہ فرمائیے

تھا ابو طالب سے بہتر کس کو عشقِ احمدی      دوزخی ہیں کیونکہ تھے وہ منکر حکمِ نبی  
موصوف سرورِ کائنات اور دیگر بزرگانِ دین کے وسیلے کے قائل ہیں جیسا کہ ان کی مناجات (۲) سے مترشح ہے۔

محشر کی تاثراتی نظم ”محزن مہر و محبت“ پڑھ کر امیر خسرو اور اقبال کی وہ نظمیں یاد آ جاتی ہیں جو والدہ مرحومہ کی یاد میں کہی گئی تھیں۔ اس نظم میں اپنی ماں سے شاعر کو والدہانہ محبت کا اظہار ہوا ہے جو ہمارے ذہن میں دیر پا تاثر چھوڑ جاتا ہے۔ دل کو چھونے والی ایسی نظمیں آج کل کہاں نظر سے گذرتی ہیں؟

آج کل اخلاقیات کو ایک پیش پا افتادہ موضوع قرار دیا جانے لگا ہے۔ غالباً یہی سبب ہے کہ گزشتہ تین چار دہائیوں میں اخلاقیات پر بہت کم توجہ دی گئی ہے۔ ترقی پسندی، جدیدیت، ما بعد جدیدیت وغیرہ تو آتی جاتی لہریں ہیں۔ لیکن اخلاقیات ہی کو دوام نصیب ہے جس کے ثبوت میں کوئلیہ، بھرتری ہری اور سعدی کا کلام پیش کیا جاسکتا ہے۔ محشر کے اس نوعیت کے اشعار ایسے ہیں جنہیں روزمرہ کی زندگی میں بطور حوالہ پیش کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً

نصیحت جاہلوں کو کارگر ہوتی نہیں محشر کہ چوب خشک پہ پروں نہیں چڑھتا ہے برگِ در

☆☆

ابنِ آدم کی یہی فطرت ہے ہر دم آشکار کاٹا ہے شاخ وہ جس پر ہو اس کا آشیاں

☆☆

تن ہے قمر کا روشن سورج کی روشنی سے دل بھی ہے یوں منور ایماں کی تازگی سے

☆☆

چہرہ انساں سے دل کا حال ہوتا ہے بیاں ہو ثمر سے فطرتِ برگ و شجر جیسے عیاں

☆☆

آہ میں مظلوم کی پوشیدہ ہے قبرِ خدا کاش اے ظالم تجھے معلوم ہو جاتی یہ بات

جہاں تک محبوب محشر کی غزلوں کا تعلق ہے، ان کے بیشتر اشعار پر تصوف کا عنصر غالب ہے۔ ان کے مخصوص مذہبی مزاج سے یہی توقع کی جاسکتی تھی۔ ”مشتے نمونہ از خردارے“ کے مصداق

اس نوعیت کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیے:-

کتنے پوشیدہ ہیں نغمے میرے دل کے ساز میں اہل محفل کیوں نہ گم ہو جائیں اس آواز میں

☆☆

پیامِ زندگانی یوں سناتی ہے صبا مجھ کو چکنا باغ میں کلیوں کا ہے بانگِ درامجھ کو

☆☆

نہیں سمجھا ہے تو نے رازِ ہستی کیا ہے سداں حیاتِ جاوداں بخشے گا یہ ذوقِ فنا مجھ کو

☆☆

خوشبو زباں ہے گل کی، عرفاں کا ہے خزینہ محرومِ داستاں ہے جس گل کی بو نہیں ہے  
محشر کو استعارہ سازی اور پیکر تراشی کے عمل میں بھی مہارتِ تامہ حاصل ہے مثلاً:-

ادائے گل کو اہل گلستاں نے دربا سمجھا سفینہ بوئے گل کو اور صبا کو نا خدا سمجھا

☆☆

شیشہِ تقدیر میں پنہاں تری تصویر تھی نامہِ اعمال میں میرے تری تحریر تھی

☆☆

تمنا دید کی اڑتی ہے گردِ کارواں بن کر نشاں منزل کا ہے کوئی نہ کوئی کارواں میرا  
موصوف کے یہاں وارداتِ قلبی کا اظہار کہیں براہِ راست ہوا ہے کہیں بالواسطہ مثلاً:-

چھین کر کیا تابِ گویائی مری تجھ کو ملا؟ سوزشِ دل نے زباں بن کر سنائی داستاں

☆☆

دل بچھا تو کیا ہوا؟ لیکن دھواں باقی ہے آج خوش نہ کیوں ہوں میں کہ آخر کچھ نشاں باقی ہے آج

غرض کہ محبوبِ محشر ”خالص شاعری“ کے دلدادہ بھی ہیں اور اپنے پیشِ نظر چند اصلاحی پیغامات بھی رکھتے ہیں جنہیں وہ شاعری کے توسط سے اپنے قارئین تک پہنچانا چاہتے ہیں۔ لیکن انہوں نے خود مصلح قوم و ملت ہونے کا دعویٰ کبھی نہیں کیا۔ ان کا خیال ہے کہ ان کا کلام پڑھ کر اگر ایک قاری بھی اصلاحِ نفس اور تزکیہِ باطنی کی طرف راغب ہو جائے تو انہیں زندگی بھر کی محنت و کادش کا صلہ مل جائے گا۔ کہاں تک ان کی یہ خواہش پوری ہوتی ہے، یہ تو وقت ہی بتائے گا۔ لیکن میں وثوق کے ساتھ اتنا کہہ سکتا ہوں کہ اردو کے شعری مجموعوں کی بھیڑ میں محبوبِ محشر کا مجموعہ ”موجِ التہاب“ اپنی ایک الگ تھلک شناخت قائم کرتے ہوئے اردو کے سنجیدہ قارئین کو بار بار غور و فکر پر مہمیز کرتا رہے گا۔



## سنسکار (افسانوی مجموعہ)

### (محمود بالیسری)

جن لوگوں کی اجتماعی کدو کاوش اور جدوجہد کی وجہ سے اڑیسہ جیسا دور افتادہ علاقہ پوری اردو دنیا کے ساتھ مربوط و منسلک ہو گیا، ان میں محمود بالیسری کا نام خاصا اہم ہے۔ ان کا تعلق اس گروہ سے ہے جس کو اپنی مٹی کی سوندھی خوشبو بہت عزیز ہے اور جو اس سرزمین میں اپنی تہذیب و ثقافت کی جڑوں کی جستجو، دریافت اور باز آفرینی میں آسودگی محسوس کرتا ہے۔ محمود بالیسری نے ۱۹۵۵ء کے لگ بھگ ”اڑیسہ میں اردو“ (مطبوعہ، پیام شرق، دہلی) جیسے موضوع پر پہلی بار قلم اٹھایا جو آج کے محققوں کے لئے دلچسپ موضوع بن گیا ہے، یعنی آج سے پتالیس سال قبل انہوں نے جو پودہ لگایا تھا، آج تناور درخت بن چکا ہے۔ علاوہ ازیں اڑیا زبان و ادب کے مختلف پہلوؤں پر ان کے مضامین اردو کے مختلف رسائل میں گزشتہ چالیس سال سے مسلسل چھپ رہے ہیں۔ اڑیا کے عوامی ادب سے بھی انہیں خصوصی دلچسپی ہے۔ موصوف فی الحال اردو۔ اڑیا ڈکشنری کی تالیف میں مصروف ہیں۔ بڑی بات یہ ہے کہ وہ تنہا یہ کارنامہ انجام دے رہے ہیں اور ان کا معاون و مددگار کوئی نہیں۔ ان کی شخصیت اردو اور اڑیا تہذیب کے درمیان ایک پل کی حیثیت رکھتی ہے۔ ان کی کتابیں ”اڑیسہ کی لوگ کہانیاں“ اور ”اڑیا ادب کی مختصر کہانی“ میرے اس دعوے کی پشت پناہی کے لئے کافی ہیں۔ صرف اردو یا اڑیا ہی نہیں، ہندوستان کی دیگر علاقائی زبانوں کے ادبی رجحانات سے بھی انہیں دلچسپی ہے۔ یہی سبب ہے کہ تمام اہم علاقائی زبانوں کو ملا کر ”ہندوستانی زبان کی تاریخ“ پر ایک کتاب لکھ رہے ہیں۔ حالانکہ انگریزی، بنگالی، اڑیا جیسی زبانوں میں اس قسم کی کتابیں موجود ہیں، لیکن اردو میں ایسی کوئی کتاب نظر سے نہیں گزری۔ ہندوستان میں لسانی ہم آہنگی کے لئے ایسی کتابوں کی اہمیت مسلم ہے۔ محمود بالیسری کی یہ کتاب چھپ جائے تو امید ہے، اردو میں یہ اپنی نوعیت کی منفرد کتاب ہوگی۔

محمود بالیسری تاریخ ادب کے رسیا ہیں ہی، لیکن وہ بنیادی طور پر اردو کے ایک تخلیقی فنکار ہیں اور ان کی تخلیقیت کا جو ہر افسانہ نگاری کے میدان میں چمکتا ہے۔ ان کے پہلے افسانوی مجموعے ”پتھروں کے گیت“ کے دیباچے میں سلام بن رزاق نے محمود بالیسری کو اپنا پیش رو افسانہ نگار



قرار دیا ہے۔ اس ویباچے میں سلام بن رزاق رقم طراز ہیں:

”محمود بایسری کے افسانوں میں پلاٹ، کردار سازی، منظر نگاری، مکالمہ اور جزئیات سی یعنی وہ تمام اجزائے ترکیبی جس سے روایتی افسانہ عبارت ہے بدرجہ اتم موجود ہیں۔ اس کے باوجود ان کے افسانوں کو پڑھتے ہوئے ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ ان کا افسانہ روایتی ہوتے ہوئے بھی عصری افسانے کے ہم رکاب ہیں۔“

میری رائے میں مذکورہ اجزائے ترکیبی کی بنا پر ”روایتی افسانے“ اور ”عصری افسانے“ کے درمیان حد فاصل کھینچنا مناسب نہیں، کیوں کہ یہ اجزائے ترکیبی دونوں میں مشترک ہیں۔ چاہے ”شعور کی رو“ کی ”فلنک“ پر مشتمل افسانہ ہو یا علامتی اور تجریدی افسانہ، اس میں کچھ نہ کچھ پلاٹ ہوگا ہی، جس کے ارد گرد افسانہ نگار مکڑی کے جالے کی طرح افسانے کا تانا بانا بنتا ہے۔ افسانے کے چند مقامات پر کچھ عقدے (Crux) ہوتے ہیں جن کے ساتھ افسانے کی تار و پود (Texture) اور ساخت (Structure) مل کر اور ان سے ہم آہنگ ہو کر اسے فن پارے (Artifact) کا درجہ عطا کرتی ہیں۔ انہیں عقدوں کے تسلسل و ترتیب سے پلاٹ معرض وجود میں آتا ہے۔ اس لئے پلاٹ کے بغیر ”عصری افسانے“ کا تصور ہی کیسے کیا جاسکتا ہے؟ جہاں تک کردار سازی کا تعلق ہے، افسانے کا ہر کردار اپنے رویے اور طور طریقے (Behaviour) کی وجہ سے ہی پہچانا جاتا ہے۔ اور یہ رویے اور طور طریقے کردار کی نفسیات کے مظہر ہوتے ہیں۔ کوئی اچھا افسانہ نگار کردار کی نفسیات کو بیانیہ انداز میں پیش نہیں کرتا، بلکہ ایسے محل وقوع (Situations) پیدا کر دیتا ہے جن سے گزر کر قاری کردار کی نفسیات تک سیدھی رسائی حاصل کرتا ہے۔ میری نظر میں نفسیات کا انعکاس ہی افسانہ نگاری کی جان ہے، اور اس سے بھی اہم ایک افسانہ نگار کا وہ فنکارانہ کمال ہوتا ہے جس سے وہ قاری کو کردار کے ساتھ ساتھ لے کے چلتا ہے اور قاری کے ذہن میں کردار کے ساتھ یک دردی (Empathy) کی کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔ اس یک دردی کی وجہ سے ہی قاری میں جمالیاتی نشاط

پیدا ہوتا ہے جو کسی بھی تخلیق کی منزل مقصود ہے۔ اس عمل میں روایتی و عصری یا قدیم و جدید افسانے میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ جہاں تک منظر نگاری، مکالمہ اور جزئیات رسی کا تعلق ہے، یہ اشیاء افسانے کی بنت کاری، تار و پود اور ساخت کی تشکیل میں بہ وقت ضرورت کام آتی ہے اور ضمنی، مگر اہم حیثیت رکھتی ہیں۔ اس لئے جدید افسانے میں ان کے استعمال کی کہیں ممانعت نہیں۔ لہذا سلام بن رزاق کا یہ کہنا کہ پلاٹ، کردار سازی، منظر نگاری وغیرہ کی موجودگی کی وجہ سے محمود بالیسری کے افسانے روایتی ہیں کسی طرح قابل قبول نہیں۔ بلکہ میں کہوں گا کہ ان کے بعض افسانے جدید مسائل مثلاً دہشت گردی، بے کاری و بے روزگاری، شہری زندگی کی پیچیدگی، لڑکیوں کی شادی کی دشواریوں اور فطری آفتوں وغیرہ احاطہ کئے ہوئے ہیں۔ یہ تمام چیزیں موجودہ حیات کے مسائل ہیں کہ نہیں؟ تجربہ دی اور علامتی افسانوں میں ان سب کا خاطر خواہ انعکاس کیوں نہیں ہوتا؟ اور اگر کسی فنکار کے یہاں یہ چیزیں پائی جاتی ہیں تو ہمیں کیا حق پہنچتا ہے کہ اس کے افسانے کو ”عصری افسانے“ کا نام نہ دیں؟ محض ذات کے خول میں بند ہو کر قلم چلانا تو جدیدیت یا عصریت کی پہچان نہیں! جدید ذہن وہ ہے جو کائنات خرد (Micro-Cosm) اور کائنات کلاں (Macro-Cosm) دونوں کا احاطہ کر سکے۔ یعنی

۔ سنے تو دل عاشق، پھلے تو زمانہ ہے

جب میں افسانوی ادب کی تاریخ ارتقاء پر غور کرتا ہوں تو میرے ذہن میں ایک طفل نادان سے عنقوان شباب اور سن بلوغ تک کے ذہن و شعور کے ارتقاء کا خیال آتا ہے۔ ایک بچہ کہانی سننے کے قابل ہوتا ہے تو اسے سیدھے سادے الفاظ میں اور چھوٹے چھوٹے جملوں میں چھوٹی چھوٹی کہانیاں (مثلاً کوئے اور کنکر کی کہانی یا بندر اور مگر چھ کی کہانی وغیرہ) سنائی جاتی ہیں جنہیں وہ خود یاد رکھ کے اس کی اپنی ٹوٹی پھوٹی زبان میں، اس کے اپنے بنائے ہوئے قواعد کے اصول کے تحت سنانے لگتا ہے۔ بچہ ذرا بڑا ہوتا ہے تو سوتے وقت اس کی نانی یا دادی اسے کہانیاں سناتی ہیں جنہیں سنتے سنتے وہ سو جاتا ہے یہ کہانیاں عموماً راجہ، مہاراجہ، شیر، گائے، بکری، وغیرہ سے متعلق ہوتی ہیں، جنہیں وہ دلچسپی سے سنتا ہے۔ ان کہانیوں میں کہیں، کہیں اخلاقی باتیں بھی ہوتی ہیں۔ ذہن طفل کے ان دونوں مرحلوں کو ”لوک کہانیوں“ کے ارتقائی مراحل سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ بچہ

ذرا اور بڑا ہوتا ہے تو وہ بیک وقت علم و آگہی کی دنیا میں قدم رکھتا ہے اور خواب و خیال نیز واہمہ (Phantasy) کی دنیا میں کھو جانا چاہتا ہے۔ اس عمر میں اسے دیو، جن، پری جیسے مافوق الفطرت کرداروں کی کہانیوں سے دلچسپی پیدا ہوتی ہے۔ اسے میں ”داستان کے دور“ سے مماثل سمجھتا ہوں۔ عالم طفلی کے بعد جب انسان عقوانِ شباب (Adolescence) میں داخل ہوتا ہے تو اس کے جذبات میں اتھل پتھل مچنے لگتا ہے، اس میں جنسی بیداری پیدا ہوتی ہے اور وہ رومانیت کی دنیا میں کھو جانا چاہتا ہے۔ اس طرح رومانی افسانے جو اس کی زندگی سے بہت قریب ہوتے ہیں اسے پسند آنے لگتے ہیں۔ جب وہ سنِ بلوغ (Adult-hood) میں دنیوی ذمہ داری کا بوجھ اٹھانے لگتا ہے تو اسے طرح طرح کے لوگوں سے سابقہ پڑتا ہے اور وہ واقعیت پسندی کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ اس وقت تک اس کی عقل و آگہی بامِ عروج کو پہنچ چکی ہوتی ہے۔ وہ اپنی ذات کے اندر جھانک کے دیکھتا ہے اور اس کی اپنی نفسیات اور وارداتِ قلبی سے دلچسپی پیدا ہوتی ہے۔ انسان کے اس دور کو میں ”فلکشن کے دورِ عروج“ سے مشابہ قرار دیتا ہوں۔ غرض کہ افسانوی عروج کا دور داخل اور باطن کی ہم آہنگی سے معرضِ وجود میں آتا ہے۔ محض کچھوے کی طرح ذات کے خول میں چھپ جانے سے نہیں۔

محمود بایسری کے مزاج کو سمجھنے کے لئے اڑیا کے افسانوی ادب کے اتار چڑھاؤ پر گہری نظر رکھنے کی ضرورت ہے۔ محمود بایسری کا تعلق سرزمینِ بایسر سے ہے جہاں انیسویں صدی میں اڑیا کا سب سے پہلا اور سب سے بڑا فلکشن نگار فقیر موہن سینا پتی پیدا ہوا۔ فقیر موہن کو پریم چند اور شرت چندر چڑجی کے ہم پلہ ہونے کا شرف حاصل ہے۔ مارکسزم سے ناواقفیت کے باوجود اس نے اپنے ناولوں اور افسانوں میں طبقاتی کش مکش، جاگیردارانہ نظام کے استحصال جیسے موضوعات کے علاوہ سماج میں پھیلے ہوئے دیگر امراض مثلاً جہالت، توہم پرستی، غلط رسم و رواج وغیرہ کی جس طرح سچی اور خرد بنی تصویر پیش کی ہے، اس سے ہماری عقل دنگ رہ جاتی ہے۔ فقیر موہن کے زمانے کے تقاضے کچھ اور تھے اور موجودہ دور کے تقاضے کچھ اور ہیں۔ ہمیں یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ محمود بایسری نے ہمارے عہد کے تقاضوں کو محض لبیک نہیں کیا، بلکہ تخلیقی سطح پر اردو زبان میں اڑیا کی اس عظیم شخصیت کے فنکارانہ رویہ کی توسیع کرنے کی سعی مشکور کی ہے۔



گزشتہ نصف صدی میں اڑیا کی افسانہ نگاری کے رجحانات میں بہت سی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ کسی افسانہ نگار نے مارکسزم سے اثر قبول کیا تو کسی نے نظریہ فرائڈ سے۔ کچھ لوگوں نے ان دونوں کو ملا کے پیش کیا۔ کسی نے نئے نئے ابھرتے ہوئے سماجی اور سیاسی مسائل پر قلم اٹھایا تو کسی نے فرد کی شخصی زندگی میں وقوع پذیر ہونے والے چھوٹے چھوٹے واقعات کو اپنے فن کی گرفت میں لانے کی کوشش کی۔ کسی نے سنجیدہ انداز اختیار کیا، تو کسی نے طنزیہ لب و لہجہ اپنایا۔ علامتی اور تجریدی افسانوں کی بھی ایک لہر اٹھی، لیکن اڑیا ادب میں یہ لہر زیادہ دونوں تک چل نہ سکی۔ بہر کیف ابھی اڑیا کے جتنے اچھے لکھنے والے ہیں (چاہے ان کا تعلق جدیدیت سے ہو یا مابعد جدیدیت سے)، نفسیاتی افسانوں پر ہی اپنا زور صرف کرتے ہیں۔ محمود بالیسری اڑیا کے صف اول کے افسانہ نگاروں مثلاً گوپی ناتھ مہانتی، کانہو چرن مہانتی اور بھوتی پٹناک سے بے حد متاثر ہیں۔ ان کا اسلوب بھوتی پٹناک کے اسلوب سے بہت قریب نظر آتا ہے۔ محمود صاحب اپنی کہانیوں کے کردار عوام ہی کے درمیان سے منتخب کرتے ہیں، لیکن وہ ان کرداروں کے ذہن کے اندر جھانک کے دیکھتے ہیں نیز ان کی نفسیات کا قریب سے مطالعہ کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں نہ فرائڈ کی جنسیت کا اثر ہے نہ مارکس کی جدلیاتی مادیت کا۔ اس لئے وہ ترقی پسند افسانہ نگار ہرگز نہیں ہیں۔ وہ ازسرنایا "نفسیاتی افسانہ نگار" ہیں اور اس کے سوا کچھ نہیں۔

دہشت گردی (Terrorism) ہمارے عہد کا ایک ایسا مسئلہ ہے جو پوری دنیا کے لئے ایک دردِ سری بنا ہوا ہے۔ اس مسئلے پر مختلف زبانوں میں بہت سے افسانے لکھے گئے ہیں۔ محمود بالیسری نے اپنے افسانے "دہشت گرد" میں ایک ایسے سکھ خاندان کی کہانی پیش کی ہے جو تقسیم ملک کے دور ان بکھر گیا تھا۔ باپ بیٹے سے بکھر گیا۔ لڑکے نے ہندوستان میں اپنا گھر بسالیا۔ لیکن ۱۹۸۳ء کے ہنگامے کے دوران اس کے بیوی بچے مارے گئے۔ اب وہ دہشت گرد بن گیا۔ وہ دوسرے دہشت گردوں کے ساتھ مل کر ایک گروہ بناتا ہے۔ راستے میں ایک بس کو روکا جاتا ہے اور اس کے تمام مسافروں کو نیچے اتارا جاتا ہے۔ دہشت گرد ایک بوڑھے مسافر سے پوچھتا ہے کہ وہ ہندو ہے یا مسلمان ہے یا کرستان۔ بوڑھا جواب دیتا ہے کہ وہ ہندوستانی ہے۔ دونوں میں بحث چلتی ہے اور بوڑھا سمجھانے کی کوشش کرتا ہے اور کہتا ہے کہ "تمہارے خاندان پر ظلم ہونے کی وجہ سے جس طرح



تم ظالم بن گئے، ٹھیک اسی طرح دوسرا بھی دہشت گرد بن سکتا ہے۔ یہ کوئی سلسلہ کار راستہ نہیں ہے۔ خاندان در خاندان درندے بنتے جائیں گے اور پھر دیکھنا یہ دنیا درندوں کی دنیا بن جائے گی۔ ”اسی دوران ایک دوسرے دہشت گرد کی گولی بوڑھے کا سینہ چھلنی کر دیتی ہے اور وہ اس دہشت گرد پر لڑھک جاتا ہے اور افسانے کا اختتام ان الفاظ پر ہوتا ہے:

”بوڑھے کے کندھے پر لٹکی جھولی سے ایک گروپ تصویر نیچے گر گئی۔ دوسرے ہی لمحہ دہشت گرد بوڑھے کی لاش سے لپٹ کر پھوٹ پھوٹ کر رو رہا تھا۔“

قاری کو یہ سمجھنے میں دیر نہیں لگتی کہ وہ بوڑھا اسی دہشت گرد کا باپ تھا۔ اس افسانے کے آخری دو جملوں میں جو درد و کرب اور سوز و گداز (Pathos) پوشیدہ ہے، اس سے انکار ممکن نہیں۔

اس افسانے کو پڑھ کر اڑیا کے مشہور افسانہ نگار سریندر مہانتی کے افسانے ”نین پورا کسپریس“ کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ یہ ایک بہت ہی پرانا افسانہ ہے جو جنگ آزادی کے تشدد کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ تشدد پسندی بہر حال دہشت گردی ہی ہے چاہے جس نام سے اسے برپا کیا جائے۔ اس کہانی میں ایک مجاہد آزادی ایک ریلوے لائن کا فٹ پاتھ کھول دیتا ہے تاکہ نین پورا کسپریس آئے تو حادثے کا شکار ہو جائے۔ وہ شخص اندھیرے میں اپنی کتیا کو چلا آتا ہے جہاں ایک دھندلا چراغ ٹمٹماتا رہتا ہے۔ وہیں وہ ٹرین کی آواز کا انتظار کرتا رہتا ہے۔ اس کی نظر ایک خط پر پڑتی ہے جو اس کی بیوی کی لکھی ہوئی ہے۔ جب وہ ٹمٹماتے ہوئے چراغ میں خط پڑھنے لگتا ہے تو اس میں لکھا ہوا ہے کہ وہ اسی نین پورا کسپریس سے آرہی ہے۔ اس دہشت گرد کو محسوس ہوتا ہے جیسے اس کے سر کے اندر نین پورا کسپریس دوڑ رہی ہو، فی گھنٹے اتنی میل کی رفتار سے۔ محمود بایسری اور سریندر مہانتی کے افسانوں میں مماثلت اظہر من الشمس کے مصداق ہے۔ سریندر مہانتی کا افسانہ امتداد زمانہ کے باوجود آج بھی نیا ہے۔ اسی طرح امید ہے کہ محمود بایسری کا یہ افسانہ آج نیا ہے اور کل بھی نیا رہے گا۔

دہشت پسندی کی طرح ”بیکاری کا مسئلہ“ بھی ہمارے ملک کا ایک اہم مسئلہ ہے۔ ”تاریخ عنکبوت“ میں اسی مسئلے کی نشان دہی ہوئی ہے۔ کسی گرلز اسکول میں ٹیچر شپ کا ایک پوسٹ خالی ہے۔ اس ایک پوسٹ کے لئے پانچ خواتین امیدوار ہیں۔ پہلی امیدوار رینا ہے جو نہ خوبصورت

ہے نہ بد صورت۔ اس کی شادی نہیں ہو پارہی ہے۔ دوسری امیدوار سمجھتا ہے جو دل کے مطابق شوہر پانے کے لئے نوکری کو ضروری سمجھتی ہے۔ تیسری امیدوار دہشتی ہے جو اپنی ازدواجی زندگی کو زیادہ معیاری بنانا چاہتی ہے۔ چوتھی امیدوار مینکا ہے جو زندگی کی جدوجہد میں اکیلی ہے۔ پانچویں امیدوار پتھر ہے جو ایک بچے کی ماں ہے۔ وہ اپنے گمراہ شوہر کے تغافل کا شکار ہے۔ اسے بھی نوکری کی سخت ضرورت ہے۔ سکرٹری فیصلہ نہیں کر پاتا ہے کہ کس کا انتخاب کیا جائے۔ اس لئے وہ ہال سے باہر نکل آتا ہے۔ افسانہ نگار یہاں یہ بتانا چاہتا ہے کہ دنیا میں اس قسم کی دکھ بھری داستانیں بھری پڑی ہیں۔ ان سے وابستہ مسائل کا حل ڈھونڈنا کسی فرد واحد کے بس کی بات نہیں۔

اسی طرح افسانہ ”رنگوں کی دنیا“ لڑکیوں کی شادی سے متعلق روزمرہ تجربات کی عکاسی کرتا ہے۔ لڑکی کالی ہے۔ اس لئے لڑکے والے اسے دیکھ کر جاتے ہیں اور لڑکی کی سیرتوں کی تمام تعریفوں کے باوجود اسے ناپسند کر دیتے ہیں۔ ایک دوسری جگہ نسبت لگائی جاتی ہے۔ لڑکا انجیلیئر ہے۔ لڑکے والے دیکھ کے جاتے ہیں اور خط لکھتے ہیں کہ ان کا لڑکا کالا ہے، اس لئے گوری لڑکی چاہیے تاکہ آئندہ نسل کی حفاظت کی جاسکے۔ بات تو معمولی سی ہے، لیکن اگر غور کیا جائے تو اس کالی لڑکی اور اس کے اہل خاندان کی بے چارگی قاری کو مضطرب کر دیتی ہے۔ اس افسانے کے ان آخری جملوں میں درد و کرب کا کتنا سمندر موجزن ہے:

”اشوک بابو (لڑکی کے باپ) سوچ رہے ہیں کہ دنیا میں گورے اور کالے کے سوا اور کون سا رنگ ہے۔ سرخ، سبز، نارنگی، آسمانی۔ ان رنگوں کے انسان کہاں ہیں جنہیں کالی لڑکی کے لئے منتخب کیا جائے؟ اشوک بابو اس کش مکش میں تھے اور ان کے ہاتھ میں وہ خط لرز رہا تھا۔“

شادی کا مسئلہ ہمارے سماج کا ایک اہم مسئلہ ہے۔ لیکن جب یکے بعد دیگرے کئی لوگ ایک لڑکی کو دیکھنے آتے ہیں تو خود لڑکی کے دل پر کیا گزرتا ہے، اس کی خوبصورت عکاسی افسانہ ”سرخ سرخ بیر بہوٹی“ میں پائی جاتی ہے۔

افسانہ ”سنسکار“ میں ممبئی جیسے بڑے شہر میں مزدوروں کے مسائل پیش کئے گئے ہیں۔ آرٹسٹ حسن ممبئی کے مختلف علاقوں میں گھوم کے ان علاقوں کا آرٹ بناتا ہے اور اپنے آرٹ کی

نمائش بھی کرتا ہے مزدور پوپٹ کے ساتھ جب وہ فٹ پاتھ میں بڑی اس مزدور کی ماں کو دیکھنے جاتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس کی ماں مرچکی ہے اور اس کی لاش کے ارد گرد ایک ہجوم جمع ہے۔ یہ دیکھ کر پوپٹ ماں کی لاش کو دیکھے بغیر بھاگنے لگتا ہے اور میونسپلٹی والے اس لاش کو سنسکار کے لئے لے جاتے ہیں۔ جب حسن پوپٹ سے اس بھاگنے کا سبب جانتا چاہتا ہے تو وہ بتاتا ہے کہ اس کے پاس سنسکار کے لئے پیسے نہیں تھے۔ غریب کے سینے میں بھی انسان کا دل ہوتا ہے، لیکن وہ حالات سے اس قدر مجبور ہوتا ہے کہ اپنی ماں کی لاش کو دیکھنے کے لئے بھی تڑپ کے رہ جاتا ہے۔ یہ افسانہ قاری کو کرب و اضطراب کے سمندر میں غرق کر دیتا ہے۔ اس افسانے کے آخری چند جملے ملاحظہ فرمائیے

”یک بیک حسن کا چہرہ کھل اٹھا۔ اس کی تصویریں جب نمائش میں لگائی جائیں گی، تو وہ نامکمل نہیں رہیں گی۔ اسے اب ڈھکے چھپے گوشوں کا پتہ چل گیا ہے۔“

یہ ایک کامیاب نفسیاتی افسانہ ہے ہی، لیکن افسانہ نگار نے افسانہ کے منصب پر بھی بالواسطہ گفتگو کی ہے۔ شاعری کے توسط سے فن کے منصب پر اظہار خیال کرنا نسبتاً آسان ہے، لیکن افسانہ نگاری کے توسط سے نسبتاً مشکل۔ یہاں افسانہ نگار یہ کہنا چاہتا ہے کہ فن اس وقت تک پائے تکمیل کو نہیں پہنچ سکتا جب تک کہ عوام کے مسائل و نفسیات سے جڑا نہ ہو۔

افسانہ ”رونمائی“ میں افسانہ نگار نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ امیر اور غریب دونوں کا دلی اضطراب یکساں ہوتا ہے۔ امیر اور غریب دونوں کی بیویاں ایک ہی لیبر روم میں درِ دِزہ میں جتلا ہیں۔ دونوں شوہر بے چین ہیں، لیکن ایک دوسرے کو دلاسہ دیتے رہتے ہیں۔ اسی اثناء میں بچے کے رونے کی آواز آتی ہے۔ ان دونوں میں سے ہر شخص سوچتا ہے کہ یہ اس کا بچہ ہے لیکن جب نرس خبر دیتی ہے کہ بچے کی ماں مرچکی ہے تو ہر شخص دل ہی دل میں دعا کرتا ہے کہ اس کی بیوی مری نہ ہو، دوسری کی بیوی مری ہو، جب نرس لاش کو سفید چادر میں ڈھانپے ہوئے باہر لاتی ہے تو ان دونوں میں سے کسی کو چادر ہٹانے کی ہمت نہیں ہوتی۔

”رونمائی“ بہت ہی اچھا نفسیاتی افسانہ ہے۔ بیوی کے درِ دِزہ میں جتلا ہونے پر شوہر کی نفسیاتی کش مکش پر مختلف زبانوں کے فلکشن میں بہت سے اچھے تجربے ہوئے ہیں مثلاً Pearl S. buck نے Good Earth کے ہیرو کی اسی طرح ذہنی کش مکش کی خوبصورت عکاسی کی ہے۔ اڑیا کے



جدید افسانہ نگار رام چندر بہرا کے افسانہ ”آگٹوک“ میں بھی اسی قسم کی نفسیاتی کش مکش کا انعکاس پایا جاتا ہے۔ لیکن محمود بالیسری نے آگے بڑھ کر بچے کی پیدائش اور ماں کی موت کے بعد شوہروں کی نفسیات کی جو منفرد تصویر کشی کی ہے، وہ ان کی خلاقانہ صلاحیت پر دل ہے۔

اپنے آبائی وطن سے لگاؤ ایک فطری امر ہے۔ انسان کی یہ نفسیات محمود بالیسری کے افسانوں ”پھلوار زندہ ہے، بٹنگ بہتی ہے، اور ”میرا گاؤں میرا دیش“ سے مترشح ہے۔ محمود صاحب جس بالیسر ضلع سے تعلق رکھتے ہیں، وہاں ہر سال بٹنگ (بوڑھا بٹنگ) ندی کے آس پاس کے علاقوں میں بہت زیادہ تباہی ہوتی ہے۔ اول الذکر افسانے میں اسی تباہی کی حقیقت پسندانہ عکاسی ہوئی ہے۔ پھلوار نامی گاؤں سیلاب کی زد میں ہے۔ مویشیوں کو کھول دیا جاتا ہے اور لوگ ادھر ادھر بھاگنے لگتے ہیں۔ لیکن خدا بخش گاؤں چھوڑ کر نہیں جاتا، باندھ پر بیٹھا رہتا ہے اور سوچتا ہے کہ تہذیب و تمدن، قدیم سنسکرتی اور بھیوتا کی ڈور مضبوطی سے پکڑے رہے گا۔ لیکن اس کا یہ خواب پورا نہیں ہوتا۔ دوسری ہی لمحہ خدا بخش پانی کے بہاؤ میں ڈوبتا ابھرتا بڑھ رہا تھا۔ کبھی نہ واپس آنے کے لئے۔ پھر سب شانت ہو گیا۔ پھلوار اب بھی زندہ ہے، بٹنگ اب بھی بہتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ خدا بخش جیسے لوگ ہر دور میں اپنی قدیم تہذیب و ثقافت کو سینے سے لگائے ہوئے ملیں گے جو حادثوں کے شکار ہوتے رہیں گے۔ لیکن ایسے لوگ کبھی مرتے نہیں کیونکہ یہ قصہ کبھی ختم نہیں ہوتا بلکہ اپنے آپ کو لامتناہی طور پر دہراتا رہتا ہے۔

انسان جب بوڑھا ہوتا ہے تو اس کے اندر بچپن کی طرف لوٹ لانے کی تڑپ بیدار ہوتی ہے جو نوستالجیا (Nostalgia) کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ ”میرا گاؤں میرا دیش“ کا ہیرو جس نے لندن میں مارگریٹ نامی ایک خاتون سے شادی کر کے وہیں اپنی زندگی گزاری، اپنے گاؤں کے ایک بچپن کے غریب دوست سے خط و کتابت کے ذریعہ رابطہ قائم کرتا ہے اور اسے پیسے بھیج کر اپنے گاؤں میں ایک گھر بنواتا ہے تاکہ باقی ماندہ زندگی وہ یہیں گزارے۔ لیکن جب وہ اپنی بیوی مارگریٹ کے ساتھ گاؤں پہنچتا ہے تو اس وقت اس کے دوست کا انتقال ہو چکا ہوتا ہے۔ جب وہ لوگ اس دوست کی بیوی سے ملتے ہیں تو اس کے ہاتھوں میں چوڑیاں نہیں ہوتیں۔ یہاں تک تو کوئی بھی افسانہ نگار لکھ سکتا ہے۔ لیکن محمود بالیسری کی فنکارانہ چابدستی اس



وقت اپنے درجہ کمال کو پہنچتی ہے جب مارگریٹ یہ نہیں سمجھ پاتی کہ ہندوستان کی عورتیں بیوہ ہونے پر چوڑیاں کیوں نہیں پہنچتیں۔ کہانی اس وقت اپنے عروج کو پہنچتی ہے جب مارگریٹ کہتی ہے کہ وہ دوست کی بیوی کے لئے لندن سے چوڑیاں خرید کر کے لائی تھی۔

محمود بالیسری اپنے بیشتر افسانوں کے آخری چند جملوں میں ایسا خلاء چھوڑ دیتے ہیں جنہیں پُر کرنے کے لئے قاری لمحہ فکر یہ میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ نیاز فتح پوری ایسے ہی افسانہ نگاروں کو بجا طور پر کامیاب افسانہ نگار تصور کرتے ہیں۔ محمود صاحب کے افسانوں سے چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

- (۱) ”کیا سچ مچ ماں کو بلی اور اس کے بچوں سے اسی طرح محبت ہے جس طرح وہ اپنے بچوں سے پیار کرتی ہیں؟ یا پھر ”بچہ کھائی“ کی تہمت سب ماؤں کے سر سے ہمیشہ کے لئے ٹل جائے، اس کے لئے کوشاں ہیں؟“ (افسانہ۔ بچہ کھائی)
- (۲) ”قارئین سے گزارش ہے کہ وہ بتائیں کہ ان کی غیند کب ٹوٹے گی؟“

(افسانہ خفتہ قوم)

- (۳) قارئین سے گزارش ہے کہ وہ ایک ایسی کہانی مجھے سنائیں جس میں وہ لڑکی خود بولتی ہو اور جس سے موہن کے دل میں دس سال سے ابھی ہوئی گتھی سلجھ گئی ہو۔ میں وہ کہانی موہن کی ڈائری میں لکھ کر اسے واپس کر دیتا اور موہن چلم چھوڑ کر ایک اچھا انسان بن جاتا اور میں چین کی سانس لے سکتا“ (افسانہ۔ ڈائری)

محمود بالیسری کے یہاں انسانی نفسیات کے مطالعہ کا عمل اپنے دامن میں بڑی وسعت رکھتا ہے۔ انہوں نے اپنے افسانوں میں عہد طفلی سے لے کر عنفوان شباب، جوانی، ازدواجی زندگی اور عہد پیری تک ہر طرح کی نفسیات کا احاطہ کیا ہے۔ اس طرح ان کے یہاں یک رخا پن نہیں ہے، بلکہ زندگی کے گونا گوں پہلوؤں کی عکاسی ہے۔ یہ محض اس لئے ممکن ہوا ہے کہ ان کا فن کسی مخصوص ”آئیڈیولوجی“ سے نہیں بلکہ ”زندگی“ سے مشروط (Committed) ہے۔ ان کا افسانہ ”قید میں ہے بلبل“ موہن جیسے ایک چلبے بچے کی کہانی ہے جو ہمیشہ آزاد رہنا چاہتا ہے۔ لیکن باپ کے دباؤ سے اس کی یہ خواہش پوری نہیں ہو پاتی۔ وہ شہر کو آتا ہے تو وہاں بلبل کا بچہ خرید لیتا ہے۔ باپ کے بار

بار کہنے کے باوجود وہ بلبل کے بچے کو آزاد نہیں کرتا۔ شاید اپنے باپ کو وہ یہ بتانا چاہتا ہے کہ جس اصول کے تحت باپ نے اسے گھر کے اندر قید کر رکھا ہے، اسی اصول کے تحت اس نے بلبل کے بچے کو پنجرے کے اندر بند کر رکھا ہے۔ بالآخر جب پنجرے کے اندر وہ بلبل کا بچہ مر جاتا ہے تو باپ کی آنکھوں سے دو بوند آنسو بہہ نکلتے ہیں۔ افسانے میں باپ کی نفسیات بھی پیش کی گئی ہے۔ باپ کو اپنی غلطیوں کا احساس ہو چکا ہے۔ افسانے کے آخری چند جملے کس قدر متاثر کن ہیں:

”دوسرے ہی لمحہ موہن کا چہرہ مجھے بلبل کے بچے کی طرح نظر آیا۔ بالکل دو چھوٹی چھوٹی گول گول آنکھیں۔ میری آنکھوں سے دو بوند آنسو نکل کر بہہ گئے اور میں نے موہن کو اپنے سینے سے لگا لیا۔ موہن کی جیت اور ہماری ہار ہوئی تھی۔“

”ڈائری“ اور ”بنیان“ عقوان شباب کی نفسیات ( Adolescent

psychology ) پر مبنی ہیں، جب کہ ”خوشبو کا احساس“ مجرد مرد کی نفسیات اور ”کش مکش“ اور ”دردِ زہ“ جیسے افسانے شادی شدہ عورتوں کی نفسیات کے مخصوص پہلوؤں کی عکاسی کرتے ہیں۔

”کش مکش“ اور ”دردِ زہ“ میں شادی شدہ عورت کی نفسیات کے دو الگ الگ بلکہ متضاد

پہلوؤں کی عکاسی ہوئی ہے۔ ”کش مکش“ فاطمہ نامی ایک ایسی عورت کی کہانی ہے جسے بچپن ہی سے گڑبڑوں سے لگاؤ ہے اور وہ بچے کی ماں بننا چاہتی ہے۔ ایسا نہیں ہوتا تو وہ ایک بچہ گود لینا چاہتی ہے۔ لیکن متنبی فرزند قبول کرنے سے قرآن حکیم کی ممانعت فاطمہ اور اس کے والد کو عجیب قسم کی کش مکش میں مبتلا کر دیتی ہے۔ ”دردِ زہ“ ایک ایسی شادی شدہ عورت کی کہانی ہے جو اس لئے ماں بننا نہیں چاہتی کہ اسے حاملہ ہونے سے ڈر لگتا ہے۔ اس کے مزاج کا چڑچڑاپن، پھر اس میں بدلاؤ آنا اور آخر کار زچگی کے خوف سے اس کا خود کشی کرنا بڑے خوبصورت اور فطری انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ افسانہ ”خوشبو کا احساس“ اس لئے متاثر کن ہے کہ اس میں افسانہ نگار کی بے پناہ تخلیقی صلاحیت جھلکتی ہے۔ ایک لڑکی جو کسی کالج میں تھرڈ ایئر کی طالب علم ہے، گھوم گھوم کر اگر بتی بیچتی ہے۔ بارش کے موسم میں اگر بتی بیچنے کی غرض سے جب وہ ایک کمرے میں داخل ہوتی ہے تو وہاں ایک نوجوان موجود ہوتا ہے۔ وہ اسے اگر بتی بیچنا چاہتی ہے، لیکن نوجوان کہتا ہے کہ اس کے یہاں دیوی دیوتا نہیں ہیں۔ اس کے علاوہ وہ گھر کو کب آتا ہے، کب جاتا ہے اس کا کوئی ٹھکانہ نہیں۔ اس لئے اگر بتی

لے کر وہ کیا کرے گا؟ نو جوان کی معذرت کے باوجود وہ لڑکی اگر بتی کی تیلیاں جلاتی ہے۔ پھر بھی اس نو جوان کو کوئی خوشبو محسوس نہیں ہوتی۔ اس لئے وہ لڑکی کہتی ہے کہ اس نو جوان کو کوئی ذہنی بیماری ضرور ہے۔ لیکن وہ اس بات کو ماننے کے لئے تیار نہیں ہوتا۔ جب وہ لڑکی لوٹنے لگتی ہے تو اس نو جوان کو خوشبو محسوس ہونے لگتی ہے۔ نو جوان کے ان الفاظ پر افسانہ اختتام پذیر ہوتا ہے:

”کمرہ خوشبوؤں سے معطر تھا اور میں ان خوشبوؤں میں کھو گیا۔ اگر بتی کی سفید سفید

راکھ کی لکیریں ادھر ادھر پڑی تھیں جو ہاتھ لگانے پر بجھ گئیں۔“

یہاں افسانہ نگار نے یہ بتانا چاہا ہے کہ اس نو جوان کی واقعی کوئی ذہنی بیماری نہیں تھی۔ بلکہ خود اس لڑکی کا وجود نو جوان اور خوشبو کے درمیان حائل تھا۔ اور اس کے وہاں سے ہٹ جانے کے بعد ہی اسے خوشبو کا احساس ہونے لگا۔ یہاں نفسیات کا ایک اور ملامتی پہلو یہ نکلتا ہے کہ وہ لڑکی جانے کے بعد نو جوان کے ذہن و شعور میں یادوں کی خوشبو چھوڑ گئی۔ غرض کہ ”خوشبو کا احساس“ محمود صاحب کا بہت ہی کامیاب نفسیاتی افسانہ ہے۔ ڈھونگی بابا سے متعلق محمود بالیسری کا افسانہ ”سوامی جی“ پڑھ کر جو گندر پال کے افسانے ”کھودو بابا کا مقبرہ“ کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ دونوں افسانے ہندوستانی سماج میں ڈھونگی باباؤں کے کردار کی سچی تصویر پیش کرتے ہیں۔ منٹاج (Montage) (یعنی مختلف تصویروں کو کاٹ چھانٹ کر اور آگے پیچھے کر کے پیش کرنے) کی ٹکنک میں جو گندر پال کا ثانی کوئی نہیں۔ ”کھودو بابا کا مقبرہ“ میں بھی یہی ٹکنک استعمال ہوئی ہے۔ حالانکہ ”سوامی جی“ میں ٹکنک کا کوئی نیا تجربہ انجام نہیں دیا گیا ہے، لیکن اس میں سوامی جی کے ذہنی تذبذب و تشکیک کو بڑی کامیابی کے ساتھ اجاگر کیا گیا ہے جو ایک نئی چیز ہے۔ دونوں افسانوں کے بابا اخیر میں مر جاتے ہیں، لیکن جو گندر پال کے بابا فطری موت مرتے ہیں، جب کہ محمود بالیسری کے سوامی جی خود کشی کر لیتے ہیں۔ جو گندر پال کے بابا کے شیدائیوں میں ہندو، مسلمان، عیسائی سبھی ہوتے ہیں اور بابا کے انتقال کے بعد بھی وہ لوگ سوچتے ہیں کہ بابا کہیں گئے ہیں اور تھوڑی ہی دیر میں لوٹ آئیں گے۔ اس سے ہندوستانی عوام کی توہم پرستی کا ہر ہوتی ہے۔ اس افسانے کا اختتام بابا کے ایک مرید بندھو کے ان جملوں پر ہوتا ہے۔

”پسے تو بابا اپنے ٹھکانے کی کھوت میں گھومتا پھرتا تھا۔ واہوں۔ اب اسے کہاں



جاتا ہے۔ وہوں۔ وہ اب سدا کے لئے یہیں بس گیا ہے۔

واہوں! واہوں!

اس کے برعکس محمود بالیسری کے افسانے کا اختتام ایک کاندے کے پرزے پر لکھے ہوئے سوامی کے ان جملوں پر ہوتا ہے:

”ایثور، انسان کا خالق ہے یا پھر انسان ایثور کا خالق اور ایثور کا وجود ہے یا نہیں۔

ان سب باتوں سے پرے، انسان کو زندہ رہنے کے لئے اور اپنے شعور کا توازن

قائم رکھنے کے لئے ایثور پر دشا اس رکھنا ہوگا۔“

یہی دراصل محمود صاحب کا اپنا فلسفہ ہے جسے وہ بابا کی زبانی کہلاتے ہیں۔ ایثور کو نہ

ماننے پر جیون جھوٹ اور سچ، نیکی اور بدی، خیر و شر جیسی ثنویت (Dualism) میں ہٹتا ہو کر اپنے

آپ کو بھگوان کہتا پھرتا ہے اور جیون سے ”سوامی جیونا نند سو سوتی“ بن جاتا ہے۔ اس کے بھی کئی چیلے

بن جاتے ہیں۔ لیکن پھر بھی اس کا ذہنی تذبذب برقرار رہتا ہے اور اسی تذبذب کی وجہ سے خود کشی

کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ محمود بالیسری کے اس افسانے میں بابا کی ذہنی کش مکش کا جس قدر قریب

سے مشاہدہ و مطالعہ کیا گیا ہے، وہ جو گندر پال کے مذکورہ افسانے میں مفقود ہے۔

محمود بالیسری کے بیشتر افسانے سرزمین اڑیہ ہی کے پس منظر میں لکھے گئے ہیں۔ لیکن میری نظر

میں اس بات کی کوئی خاص اہمیت نہیں۔ کیوں کہ مقامات اور کرداروں کے نام بدل دئے جائیں تو

ان افسانوں کے نفس مضمون میں کوئی فرق نہیں آئے گا۔ میرے نزدیک سب سے اہم بات یہ ہے

کہ محمود بالیسری نے اپنے افسانوں میں اڑیا زبان کے جدید تر افسانوں کی روح کو کامیابی کے ساتھ

داخل کرنے کی کوشش کی ہے۔ اڑیا کے افسانوی ادب میں علامتی اور تجربی افسانے پیش پا افتادہ

(Out-dated) ہو چکے ہیں اور فی الحال نفسیاتی افسانوں کا دور چل رہا ہے، وہ بھی زندگی کے

نئے نئے مسائل کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے۔ اس اعتبار سے محمود بالیسری کے افسانے اڑیا کے

جدید تر افسانوی رجحانات سے ہم آہنگ نظر آتے ہیں۔ مجھے امید ہے کہ ان کے اس افسانوی،

مجموعے کو اردو کے ادبی حلقوں میں قدر و منزلت کی نظر سے دیکھا جائے گا اور اس میں شامل شدہ

افسانوں کے فکری و فنی محاسن کا بجا طور پر اعتراف کیا جائے گا۔



# ہندوستان کی تیرہ علاقائی زبانیں

(تاریخ ادب)

(محمود بالیسری)

علمی دھماکے کے موجودہ دور میں جب کہ دنیا سیکڑ کے رہ گئی ہے اور تمام کرۂ ارض ایک عالمی گاؤں میں تبدیل ہو چکا ہے، بین الملومی اور بین اللسانی مطالعہ کی بڑی ضرورت و اہمیت پیدا ہو گئی ہے۔ حالانکہ انٹرنیٹ نے ایک علاقے کے انسان کو دوسرے علاقے کے انسان سے قریب تر کر دیا ہے، لیکن یہ فن ترجمہ نگاری ہی ہے جو ایک جگہ ابھرنے والی فکری نئے کو دوسری جگہ تک پہنچا سکتا ہے۔ زمانہ قدیم سے لے کر اب تک بین اللسانی ترجموں ہی کی بدولت انسانی علوم و فنون میں بعید از گمان اضافہ ہوا ہے۔ نیز تہذیب و ثقافت اس حد تک ارتقاء پذیر ہو سکی ہے۔ خصوصاً بیسویں صدی کے اواخر میں اور اکیسویں صدی کے اوائل میں فن ترجمہ نگاری کی اہمیت بہت زیادہ بڑھ گئی ہے۔ اسی وجہ سے پل انگلے (Paul Engle) نے "Foreword to Writing from the World II (1985) میں لکھا ہے:

'The crucial sentence for our remaining years on the earth may be very simple 'Translate or Die'."

(کرۂ ارض پر ہمارے باقی ماندہ دنوں کے لئے فیصلہ کن اور نازک جملہ ہوگا "ترجمہ کیجئے یا پھر مر جائیے") یعنی آج کے دور میں ترجمہ نگاری نوع انسان کے لئے جینے اور مرنے کا مسئلہ ہے۔ ایک زبان سے دوسری زبان کو ترجمہ براہ راست بھی ہو سکتا ہے اور بالواسطہ بھی۔ اگر ترجمہ نگار زبان منبع (Source Language) اور زبان ہدف (Target Language) دونوں سے کما حقہ، واقفیت رکھتا ہو تو اس کے ترجمہ کو براہ راست ترجمہ کہا جائے گا۔ اگر یہ ترجمہ کئی زبانوں کے توسط سے ہو تو اسے بالواسطہ ترجمہ کہا جائے گا۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کے بالواسطہ ترجمے کو کئی لوگوں کا تعاون حاصل ہوگا۔ یعنی یہ ترجمہ کئی ذہنوں کے اشتراک باہمی کا نتیجہ ہوگا۔ مثلاً کسی روسی ناول کو انگریزی میں منتقل کرنا ہو تو انگریزی ترجموں کا سہارا لیا جاسکتا ہے۔ یہ عمل ایک ایسا قلب ماہیت (transformation) ہے جو دو سطحوں پر وجود میں آتا ہے۔ ایک

سطح پر وہ ترجمہ نگار ہیں جو روسی اور انگریزی ان دونوں زبانوں سے واقف ہوں اور دوسری سطح پر وہ ترجمہ نگار ہیں جو انگریزی اور اردو دونوں میں مہارت رکھتے ہوں۔ ہر سطح پر ترجمہ نگار کی فہم کے مطابق اصل متن میں کچھ نہ کچھ فرق پیدا ہونا فطری امر ہے۔ ترجمہ ہو، بہونہ بھی ہو تو اصل متن کا اجتماعی خاکہ دوسری زبان کے قاری تک کسی نہ کسی حد پہنچ ہی جاتا ہے۔ مختلف زبانوں اور ان کے ادب کی تاریخ مرتب کرنی ہو تو ترجموں ہی کے توسط سے یہ بات ممکن ہے۔ چونکہ اس عمل میں کئی لوگوں کا مشترکہ تعاون درکار ہے، اس لئے قدم قدم پر کچھ نہ کچھ غلطی کے رہ جانے کا امکان رہتا ہے۔ ہمیں ان غلطیوں اور تسامحات کو نظر انداز کر کے مختلف زبان و ادب کے عام رجحانات اور میلانات پر نظر رکھنی ہوگی اور ان کا عرفان حاصل کرنا ہوگا۔

محمود بالیسری کی تصنیف ”ہندوستانی زبانوں کی مختصر تاریخ“ غالباً اردو میں اپنی نوعیت کی پہلی کوشش ہے جس میں انہوں نے سنسکرت، پالی، پراکرت، اپ بھرنش سے لے کر ہندوستان کی تقریباً تمام اہم علاقائی زبانوں کی تاریخ مرتب کی ہے۔ اس میں شمالی ہند کی تمام نو ہند آریائی زبانیں بھی شامل ہیں اور جنوبی ہند کی تمام دراویڈی زبانیں بھی۔ ظاہر ہے کہ کسی بھی فرد کے لئے اتنی ساری زبانوں کا عرفان ممکن نہیں۔ لہذا محمود بالیسری نے انگریزی، ہندی، اڑیا اور بنگالی ترجموں کے مطالعہ کے بعد اپنے اس پروجیکٹ کو پایہ تکمیل تک پہنچایا ہے۔ موصوف نے بہت سے رسائل و کتب کے صفحات کھنگالے ہیں اور تاریخ ادبیات کے سمندر میں غواصی کی ہے تو انہیں چند گراں قدر گوہر آبدار ہاتھ آئے ہیں۔ اس ادبی کارنامے میں انہوں نے تحقیق اور تنقید دونوں کا حق ادا کر دیا ہے۔

انہوں نے اردو زبان و ادب کے تذکرے کو چھوڑ دیا ہے۔ اس لئے نہیں کہ ہندو پاک میں اردو کا کوئی مخصوص علاقہ نہیں ہے بلکہ اس لئے کہ اردو کا قاری اس کی ادبی تاریخ سے بخوبی واقف ہے۔ رام بابو سکسینہ اور رالف رسل کی انگریزی کتابوں کے علاوہ جمیل جالبی، وہاب اشرفی وغیرہ کی تاریخ ادب اردو پر مبنی کتابیں اس قاری کے پیش نظر ہیں۔ بہ الفاظ دیگر بالیسری کی اس کتاب کو ہندوستانی زبانوں کی تاریخ میں، تاریخ زبان اردو کا تكملة (Complement) کہا جا سکتا ہے۔ یوں تو پروفیسر وہاب اشرفی نے اپنی کئی جلدوں پر مبنی تصنیف ”تاریخ ادبیات عالم“ میں

سنسکرت، پالی، ہنگلہ، پنجابی، تہل، مراٹھی اور ہندی زبانوں کا احاطہ کیا ہے، لیکن بہت سی دیگر اہم ہندوستانی زبانوں کی تاریخ کو چھوڑ گئے ہیں۔ اگر اردو کا ایک عام قاری وہاب اشرفی کی مذکورہ تحریروں کے ساتھ محمود بالیسری کی اس تصنیف کو ملا کر پڑھے تو اس کے پردہ ذہن میں تمام ہندوستانی زبان و ادب کی مکمل تصویر ابھر کر سامنے آئے گی۔ حالانکہ اردو میں اس قسم کی کوشش نئی ہے لیکن آج سے تقریباً ۴۰-۴۵ سال قبل اڑیا میں پروفیسر جاکئی ونھ مہانتی (بھردواج) اور پروفیسر گوپال چندر مسر اٹھائیں کتابیں لکھ چکے ہیں۔ پروفیسر جاکئی ونھ مہانتی (بھردواج) نے اپنی کتاب کی تصنیف کے دوران اڑیا میں اردو ادب کی تاریخ مرتب کرتے وقت اس ناچیز راقم الحروف کی مدد لی تھی، جس کا اعتراف انہوں نے اس کتاب کے ”عرض مصنف“ کے باب میں کیا تھا۔ اس اڑیا کتاب میں بعض اردو کے شاعروں کے ناموں کی انگریزی املا کو اڑیا میں منتقل کرتے وقت ناموں کی اصلی شکل بگڑ گئی تھی۔ راقم الحروف کے مشوروں پر بھردواج نے املا کی تصحیح کر لی۔ لہذا مجھے اندیشہ ہے کہ محمود بالیسری نے بھی مختلف زبانوں کے شعرا و ادباء کے جو نام اردو میں لکھے ہیں ان کی املا صحیح نہ ہو یا پھر اردو کے رسم الخط میں ان کے تلفظ کا صحیح طور پر اظہار نہ ہو سکتا ہو۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ ان مضامین کو پڑھ کر ہمیں مختلف زبانوں کے ادب پاروں کے رجحانات و میلانات کا بڑی حد تک عرفان ہو جاتا ہے۔

محمود بالیسری کے ان مضامین کو پڑھنے سے جہاں لسانیاتی سطح پر ہندوستانی ثقافت میں ”کثرت میں وحدت“ اور ”تنوع میں یکسانی“ کا اندازہ ہوتا ہے، وہیں ”ع“ ”گلبائے رنگ رنگ“ سے ”ہے نہ نہت چمن“ کا بھی لطف آتا ہے۔

عقوان شباب کے زمانے میں ڈاکٹر شکیل الرحمن کے قرب نے محمود بالیسری کے ادبی ذوق کو نئی جلا بخشی۔ غالباً انہیں سے متاثر ہو کر موصوف اردو نثر میں افسانہ نگاری اور تحقیقی مضامین لکھنے کی جانب متوجہ ہوئے۔ محمود صاحب کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ اپنی لسانی، تہذیبی اور ثقافتی جڑوں کی دریافت میں ہمیشہ کوشاں اور سرگرداں رہے۔ چاہے ”اڑیسہ میں اردو“ کا موضوع ہو یا ”اڑیا کے شعرو ادب“ یا ”اڑیسہ کی لوک کہانیوں“ کا موضوع، وہ ہمیشہ ان سب کو ضبط تحریر میں لا کر اردو زبان و ادب کو مالا مال کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ دوران ملازمت انہیں اسٹنٹ رجسٹرار کو



آپریٹو سوسائٹیز کی حیثیت سے اڑیسہ کے آدی باسی علاقوں میں زیادہ تر وقت گزارنا پڑا، جہاں ان کو اردو کا ماحول قطعی نہیں ملا۔ لیکن اردو زبان و ادب کی محبت کی آگ ان کے دل میں ہمیشہ سلگتی رہی اور اردو میں لکھنے لکھانے کا ان کا سلسلہ ہمیشہ جاری رہا۔

”شاخسار“ کلک (مدیر: امجد نجمی) میں اڑیا دیویوں سے متعلق ان کے مضامین مسلسل چھپتے رہے۔ ان مضامین کو پھیلا کر انہوں نے ”اڑیا ادب کی مختصر کہانی“ کے عنوان سے ایک مستقل کتاب لکھ ڈالی۔ اس طرح ان کی تالیف ”اڑیسہ کی لوک کہانیاں“ بھی اردو کے نوک لور (Folk-lore) کے سرمایہ میں ایک قابلِ قدر اضافہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ ان کے دو طبع زاد افسانوی مجموعے بھی چھپے ہیں۔ خاص بات یہ ہے کہ ان کے بیشتر افسانوں میں اڑیسہ کے ماحول، یہاں کی جھیل، ندی، پہاڑ اور یہاں کے آدی باسیوں کی سیدھی سادی زندگی اور مقامی تہذیب و ثقافت کی خوبصورت عکاسی ہوئی ہے۔

اسی طرح ”شاخسار“ کے علاوہ دیگر ادبی رسائل میں مختلف ہندوستانی زبانوں کے ادب سے متعلق ان کے متعدد مضامین چھپتے رہے۔ اور ان کی یہ ادبی خدمت نصف صدی کا احاطہ کئے ہوئے ہے۔ چوں کہ پروفیسر جانکی دلہہ مہنتی (بھردواج) کی مذکورہ تصنیف میرے ذہن میں تھی اس لئے میں نے محمود بالیسری کو مشورہ دیا کہ چند اور زبان و ادب پر مضامین لکھ کر ان سب کو ایک مستقل کتاب کی شکل دے دیں۔ مجھے بے انتہا خوشی ہے کہ انہوں نے اس چچ مداف کے مشوروں کو قبول کیا۔ اس کے نتیجہ میں جو کتاب منصہ شہود میں آئی وہ آپ کے سامنے ہے۔

ان مضامین کے مطالعہ سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ ہندوستان کے شمال و جنوب کی تمام زبانوں کے شعر و ادب میں مسلمانوں کا کچھ نہ کچھ حصہ ضرور رہا ہے۔ اس سے قبل مجھے تو اس کا اندازہ ہی نہیں تھا کہ ابتدائی دور میں پنجابی زبان کے فروغ میں مسلمانوں کا سب سے اہم رول رہا ہے۔ ایک اور بات کا اندازہ لگتا ہے کہ بیسویں صدی کے بعد تمام علاقائی زبانوں پر مغرب کی ادبی تحریکوں کا تقریباً یکساں طور پر اثر پڑا ہے۔ تمام زبانوں کے ادیب مارکس، انگلز، فرائڈ، یونگ، بودیئر، مڈرے، ٹی، ای، ہیوم، اثر، پاؤنڈ اور، ٹی، ایس، ایلٹ سے کم و بیش یکساں طور پر متاثر ہوئے ہیں۔ بیسویں صدی کی چھٹی اور ساتویں دہائی میں جدیدیت کے رجحان نے تمام زبانوں



میں زور پکڑا۔

زیر نظر تصنیف میں مصنف نے سنسکرت، پالی، پراکرت اور اپ بھرنش پر تفصیلی طور پر روشنی ڈالی ہے۔ سنسکرت تو خیر تمام ہندو آریائی زبانوں کی ماں ہے لیکن تمام دراویدی زبانوں پر بھی اس کا اثر بہت گہرا ہے۔ ماضی میں جنوبی ہند کی زبانوں میں جو شاعری لکھی گئی ہے اس میں ہدھرم، جینزم، وشنومت اور شیومت کے اثرات بہت گہرے ہیں۔ ایک دفعہ پروفیسر احتشام حسین نے مجھ سے کہا تھا کہ ”سوائے اردو کے ہندوستان کی تمام دیگر زبانوں میں انیسویں صدی کے اواخر تک مذہبی شاعری کی جاتی تھی، جبکہ صنفِ غزل کی وجہ سے اردو میں شروع ہی سے خالص شاعری (Pure Poetry) کا سراغ ملتا ہے۔“ محمود بالیسری کے زیر نظر مضامین کے مطالعہ سے پروفیسر احتشام حسین کے مذکورہ بالا قول کی صداقت کا بڑی حد تک احساس ہوتا ہے۔ اس کتاب میں ہر پرشاد شاستری کا دریافت کردہ نسخہ ”بودھ گان ودوہا“ کا بار بار ذکر آیا ہے، جسے شاستری جی نے نیپال سے دریافت کیا تھا۔ ”بودھ گان ودوہا“ کی زبان کو اڑیا، بنگالی، آسامی اور ہندی ان تمام زبانوں کی ابتدائی شکل بتایا جاتا ہے۔ سید شبیر علی کاظمی نے پاکستان سے ”پراچن اردو“ کے نام سے ایک کتاب شائع کی ہے، جس میں انہوں نے یہ ثابت کیا ہے کہ ”بودھ گان ودوہا“ کی زبان اردو کی بھی ابتدائی شکل ہے۔ غرض کہ آٹھویں صدی سے گیارہویں صدی عیسوی تک تمام نو ہندو آریائی زبانوں کے عبوری دور کی زبان اسی ”بودھ گان ودوہا“ کی زبان تھی۔ شوکت سبزواری کا کہنا ہے کہ ”پالی زبان سنسکرت سے نکلی نہیں ہے بلکہ ایک ہی دور کی زبان ہے اور کھڑی بولی (اردو) سنسکرت سے نہیں بلکہ پالی ہی سے نکلی ہے۔“ یہ بات بہت کم لوگ جانتے ہیں کہ ”ویدک سنسکرت“ اور ”رامائن، مہا بھارت والی سنسکرت“ میں زمین اور آسمان کا فرق ہے۔ ”ویدک سنسکرت“ ایران کی قدیم پہلوی زبان (ژند اوستا کی زبان) کی بہن ہے۔ اور مذکورہ دونوں زبانوں میں استعمال ہونے والے بہت سے الفاظ مشترک ہیں۔ میرا اندازہ ہے کہ پالی، پراکرت اور اپ بھرنش شمالی ہند میں مختلف علاقوں کے عوام کے بول چال کی زبانیں تھیں، جبکہ سنسکرت صرف شرقاء اور اعلیٰ طبقے کے لوگوں کی زبان رہی ہوگی۔ اس کی مثال آج کے دور میں اس طرح دیکھی جاسکتی ہے کہ کھڑی بولی (ہندی اردو دونوں) صرف پڑھے لکھے اعلیٰ طبقے کی تحریری اور تقریری زبان ہے جب کہ عوامی سطح پر قصبات میں ان پڑھ

گنوار لوگ اب بھی الگ الگ مقامی بولیاں بولتے ہیں۔ محمود بالیسری کی اس تصنیف کے مطالعہ کے بعد یہ اندازہ ہوتا ہے کہ جس زمانے میں شمالی ہند میں سنسکرت زبان و ادب کا طوطی بول رہا تھا اسی زمانے میں جنوب میں تمل شعر و ادب کو دنیا کی قدیم ترین زبانوں کے ادبی سرمایہ میں شمار کرنا مناسب ہوگا۔

مجھے امید ہے کہ محمود بالیسری کی یہ انوکھی کوشش ملک کی قومی یکجہتی اور جذباتی ہم آہنگی کے سلسلے میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھے گی۔ خصوصاً جو لوگ بین اللسانی تقابلی مطالعہ کے دلدادہ ہیں ان کے حق میں یہ کتاب ایک نعمت غیر مترقبہ ثابت ہوگی، اس میں شک و شبہ کی کوئی گنجائش نہیں۔

## سنگ اٹھایا تھا کہ..... (محمود حامد)

مجھے وہ زمانہ اچھی طرح یاد ہے جب ہماری شاعری میں ”جدیدیت“ کا غلغلہ بلند تھا اور کئی احباب خط کے ذریعہ مجھ سے یہ دریافت کرنے لگے تھے کہ ”ہمارے ادب میں جدید افسانے نے ہنوز جنم لیا ہے کہ نہیں؟“ جدید افسانوں سے ان کی مراد ایسے افسانے تھے جن میں ”جدید حیثیت“ کا اظہار ہوا ہو (جس طرح جدید شاعری میں ہو رہا تھا)۔ جدید حیثیت دراصل ”جدید انسان“ کی نفسیاتی پیچیدگی کا نام ہے، جو تخلیقی سطح پر اپنے ساتھ نیا اسلوب و طرز اظہار لاتا ہے۔ جس زمانے کی بات کر رہا ہوں، اس زمانے تک واقعی ہمارے ادب میں جدید افسانوں کی تخلیق عام نہیں ہوئی تھی۔ آگے چل کر ہمارے چند افسانہ نگاروں نے افسانہ نگاری کی اس روایت سے انحراف کیا جو پریم چند سے لے کر ترقی پسندوں تک چلی آئی تھی۔ ان لوگوں نے علامتی انداز میں تجریدی افسانے لکھنے کا سلسلہ شروع کیا جسے ”جدید افسانے“ کا نام دیا گیا۔ یہ لوگ دیکھتے دیکھتے بہت کم عرصہ میں پورے ادبی منظر نامے پر چھا گئے۔ پھر کچھ دنوں کے بعد یہ بھی دیکھا گیا کہ علامت کے الجھاؤ اور تجریدیت کی بھول بھلیوں کی وجہ سے عام قاری کا رشتہ جدید افسانہ نگار سے رفتہ رفتہ ٹوٹ رہا ہے۔ عام قاری اور خاص قاری کا مسئلہ تو ایک الگ بحث طلب مسئلہ ہے جسے اٹھانے کا یہاں مقام

نہیں۔ لیکن ایک نقاد کے لئے یہ سوال بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ تجریدی اور علامتی افسانے کو غیر تجریدی افسانے کا تسلسل قرار دیا جائے یا نہیں۔ یعنی غیر تجریدی افسانے کو پرکھنے کے لئے تنقید میں پہلے سے جو اصول و معیار قائم کئے گئے ہیں، انہیں تجریدی افسانوں پر منطبق کیا جاسکتا ہے کہ نہیں۔ تجریدیت کی بات چلی ہے تو اتنا عرض کر دوں کہ یہ ”جدید انسان“ کے سوچنے کا ایک بہت ہی اہم اور فطری زاویہ ہے (لیکن واحد زاویہ، نگاہ نہیں ہے)۔ تجریدیت کا کرشمہ ہمیں تجریدی ریاضیات (Abstract Mathematics) میں بھی نظر آتا ہے۔ جدید تجریدی ریاضیات کے جتنے موضوعے اور کلیے ہیں، ان سب کا ماڈل ہمیں روایتی حقیقی اعداد کے نظام میں بھی مل جاتا ہے۔ یعنی تجریدی ریاضیات بہر حال ریاضیات ہی ہے، کوئی اور چیز نہیں۔ اسی طرح تجریدی افسانہ بہر صورت افسانہ ہی ہے، کچھ اور صنفِ ادب نہیں اور اس کا ماڈل ہمارے روزمرہ کی زندگی میں ضرور دریافت کیا جاسکتا ہے۔ میری رائے میں تجریدی افسانے کی تفسیر و تعبیر کے لئے تو عام روش سے ہٹ کر دیگر گوں طریقہ اپنایا جاسکتا ہے، لیکن اس کے معیار و اقدار کے تعین کے لیے وہی بنیادی طریقہ تنقید کارگر ثابت ہوگا جو غیر تجریدی افسانے کے لئے استعمال ہوتا رہا ہے۔ یعنی افسانے کے اندر قاری کو شروع سے اخیر تک اپنی گرفت میں رکھنے کی خوبی ہونی چاہیے۔ کامیاب افسانہ وہی کہلائے گا جسے پڑھتے وقت قاری افسانے کے کرداروں کے ساتھ اپنے آپ کو ضم کر دے، ان کے سکھ دکھ کے ساتھ ہر قدم پر اپنے آپ کو شامل کرتا رہے، ہر قدم پر اسے اکساہٹ ہو کہ آگے کیا ہونے والا ہے اور اختتام پر پہنچ کر اس کے اندر ایک تحیر یا اضطراب کی ایسی کیفیت بیدار ہو جس سے قاری کو یہ محسوس ہو کہ ابھی کچھ اور خلا باقی رہ گیا ہے جسے اسے خود پر کرتا ہے۔ چاہے افسانہ غیر تجریدی ہو یا تجریدی، وہ اگر اس معیار پر پورا نہ اترتا ہو تو اسے کامیاب افسانہ نہیں کہا جاسکتا۔

محمود حامد اس دور کے ایک کامیاب افسانہ نگار ہیں جسے عرف عام میں ”مابعد جدیدیت کا دور“ کہا جاتا ہے۔ ”مابعد جدیدیت“ کا ذکر تو شاعری کے میدان میں بڑے تام جھام سے سننے میں آتا ہے، لیکن افسانے کے میدان میں سننے میں نہیں آتا۔ اس کا مطلب یہ ہوا ابھی تک مابعد جدید افسانوں کی شکل واضح طور پر ابھر کر ہمارے سامنے نہیں آئی ہے۔ دراصل جدیدیت ہو یا مابعد جدیدیت، یہ ایک تہذیب، ایک ثقافت کا نام ہے جس کا وقتاً فوقتاً اظہار ادب یا دیگر فنونِ لطیفہ میں



ہوتا رہتا ہے۔ ”مابعد جدیدیت“ کے سلسلے میں میرا موقف یہ ہے کہ یہ ”جدیدیت“ سے ہٹ کر کوئی الگ چیز نہیں، بلکہ اس کی ایک شاخ ہے۔ گزشتہ دو دہائیوں میں سیاسی اور سماجی اٹھل پھل نیز کمپیوٹر اور میڈیا کی عمومیت کے باوجود بین الاقوامی سطح پر کوئی ایسا عجوبہ رونما نہیں ہوا جس سے ہماری تہذیب و ثقافت یا شعر و ادب کی جڑیں متزلزل ہوئی ہوں۔ اس لئے جدیدیت کا (متنی یا مثبت) جو بھی فلسفہ تھا، مابعد جدیدیت کا بھی وہی فلسفہ ہے۔ البتہ ہمارے بعض جدید تر قلم کار اپنے پیش روؤں سے ان معنوں میں مختلف ہیں، کہ ان لوگوں نے پیش رو فنکاروں کی ٹھوکروں سے بہت کچھ سبق حاصل کیا ہے۔ ان لوگوں کے یہاں ترسیل کی ناکامی المیہ کی شکل اختیار نہیں کرتی۔ یہ لوگ لسانیاتی شکست و ریخت سے اجتناب برتتے ہیں۔ علامتوں کے استعمال میں بھی احتیاط سے کام لیتے ہیں کہ یہ کہیں بے محل اور مبہم نہ ہو جائیں۔ محمود حامد بھی جدید تر افسانہ نگاروں کے اس رُودہ سے تعلق رکھتے ہیں جو علامتوں کو ”رشتوں کے مابین باہمی ردِ عمل کے تواتر“ (A series of interacting relationship) کے طور پر قبول کرتے ہیں۔

جدیدیت (یا مابعد جدیدیت) کی بہت سی خصوصیات میں سے بے چہرگی، ذاتِ دیگر کی تلاش، داخلی کش مکش، عرفانِ ذات اور کربِ تخلیق جیسے رجحانات محمود حامد کے افسانوں میں ابھر کر ہمارے سامنے آئے ہیں۔ ان کے یہاں محض بے چہرگی اور مایوسی نہیں بلکہ کہیں کہیں تیرگی سے بھی امید کی ہلکی کرن پھوٹی ہوئی نظر آتی ہے۔ حامد واحد حاضر یا واحد متکلم کے توسط سے افسانے کا آغاز کرتے ہیں۔ اس کے بعد وہ جس کردار کو لیتے ہیں، وہ ”ذاتِ دیگر“ ہوتا ہے۔ ان دونوں کو لے کر وہ اپنے افسانے کا کاتا بانا بناتے ہیں۔ اس لیے وہ اور ان کی ”ذاتِ دیگر“ کے درمیان گفتگو بعض اوقات ”خودکلامی“ کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ لیکن اس خودکلامی میں بھی بتدریج افسانوی ارتقاء ہوتا ہے جو آخر تک ہمیں اپنی گرفت میں لیے ہوئے رہتا ہے۔ آج کل کے بیشتر تجریدی افسانوں کے برخلاف ان کے افسانوں میں روزمرہ کے واقعات سیدھے سادے انداز میں قلم بند کیے گئے ہیں۔ ان میں پیچیدگی یا ژولیدگی کا نام و نشان تک نظر نہیں آتا۔ ان کے افسانوں کو ختم کرنے پر دل میں ایک ٹھیس سی اٹھتی ہے، جس کی وجہ سے محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ ابھی ختم نہیں ہوا ہے۔ یعنی درد و غم کی یہی داستانِ خونچکاں تا قیامت اپنے آپ کو دہراتی رہے گی۔ ٹیگور کی بنگالی نظم ”سنارتی“ (سونے



کی کشتی) کا یہ بند حامد صاحب کے افسانوں پر پورے طور پر صادق ہوتا ہے: چھوٹو پران، چھوٹو بیٹھا، چھوٹو چھوٹو دکھ دکھ کتھا، نسیم کی سبج سرل رسا نگہ کری منے ہئے ریشیش ہوئے، ہو لو نا شیش۔

(یعنی ننھی سی جان، ننھا سادرد، چھوٹے چھوٹے غم کی باتیں، نہایت ہی سیدھی سادی، جن کو ختم کرنے پر محسوس ہوگا کہ ختم ہو گئی ہیں۔ لیکن واقعی یہ ختم نہیں ہوئیں)۔

مثال کے طور پر ان کا افسانہ ”نادید“ لیجیے۔ ایک شخص اپنے زخم سے کیڑے کو نکال کر اور اسے ہتھیلی پر رکھ کر اسے گھورنے لگتا ہے۔ یہ تو اس کے جسم کا ایک حصہ ہے۔ وہ تو کوئی ماں نہیں کہ درد کے طوفان سے کسی ننھے کے بلکنے کی آواز سنی اور اس کا سارا درد غائب ہو گیا۔ وہ کوئی بانجھ نہیں کہ اپنے زخم کو چوم کر حواس کھو بیٹھے۔ سوچتا ہے کہ خدا کے کارخانے میں ایک کی موت ہی سے دوسرے کی زندگی کا آغاز ہوتا ہے۔ اشرف المخلوقات بھی اپنی بھوک مٹانے کے لئے کسی کمزور جانور تک کو مار ڈالتے ہیں۔ وہ شخص اپنے آپ کو پیغمبر نہیں، بلکہ ایک ادنیٰ گنہگار انسان سمجھتا ہے۔ وہ کیڑے کو دھوپ میں پھینک دینا چاہتا ہے لیکن وہاں تو وہ مر جائے گا۔ وہ کیڑے کو کچرے میں پھینک دینا چاہتا ہے۔ لیکن وہاں تو بڑے کیڑے اس کو کھا جائیں گے۔ اخیر میں سوچتا ہے کہ زخم سے بہتر اس کیڑے کے لئے کوئی اور جگہ نہیں۔ وہ بڑی احتیاط سے نوزائیدہ کیڑے کو اپنے ہی ناسور پر رکھ کر محبت اور صبر کی تاریخ کو دہرانے لگتا ہے۔

موجودہ حالات کے زوال آمادہ انسانی اقدار کے تناظر میں اس افسانے کی اہمیت بہت زیادہ بڑھ جاتی ہے۔ افسانے کے اختتام پر ہمارے دل میں جو ٹیس اٹھتی ہے وہ ہمیں یہ سوچنے پر مجبور کر دیتی ہے کہ کہانی ابھی ختم نہیں ہوئی بلکہ رہتی دنیا تک یہ اپنے آپ کو دہراتی رہے گی، کیوں کہ محبت و صبر کی یہ تاریخ تب تک زندہ رہے گی جب تک انسان کا ضمیر زندہ ہے۔ یہ دراصل حضرت ایوب علیہ السلام کا سچا واقعہ ہے جسے حامد صاحب نے افسانوی رنگ دے کر جدید ماحول کے تناظر میں بڑی فنکارانہ چابکدستی سے پیش کیا ہے۔ جو لوگ جدیدیت کے لیے ”اساطیر کی تعمیر ثانی“ پر یقین رکھتے ہیں وہ لوگ افسانوی ادب میں اس سے بہتر کیا تعمیر ثانی کر سکیں گے۔

کہانی ”چرنجیوی“ میں بھی حامد صاحب نے گویا آبِ خضر کے قہے کو دہرایا ہے۔ ایک بوڑھے پر جو موت کا خوف طاری ہوا تو انہوں نے بھگوان سے چرنجیوی (یعنی امر) بننے کی دعا کی جو

مقبول ہوگئی۔ اب یکے بعد دیگرے، اس کے خاندان کے بھی لوگ مرتے گئے اور بالآخر وہ اپنے آپ کو تنہا محسوس کرنے لگا۔ اب انہوں نے جوان بننے کی دعا کی۔ اس کی وہ دعا بھی مقبول ہوگئی اور وہ جوان بن گیا۔ شادی کر کے گھر بسایا لیکن اس کے بیوی اور بچے سب اس کے سامنے مرتے گئے۔ اب وہ جوانی سے ادب کے بچہ بننے کی دعا کرنے لگا۔ یہ دعا قبول ہوگئی۔ وہ ایک یتیم بچہ بن کر سڑک پر مارا مارا پھرتا رہا اور اسے ایک لا ولد جوڑے نے بیٹا بنا لیا۔ وہ دونوں بوڑھے ہو کر انتقال فرما گئے، لیکن وہ بچہ ہی رہا۔ اس طرح وہ دوبارہ یتیم ہو گیا۔ اب وہ بھگوان سے کہتا ہے کہ جہنجوی کا آشیرادو اس کے لیے ایک شراب یا عذاب بن چکا ہے۔ اب اس سے وہ نجات پانا چاہتا ہے۔ یہاں تک بیانیہ اتنا دلچسپ ہے کہ افسانہ شروع کر کے اسے چھوڑنے کو جی نہیں چاہتا۔ اب اس نقطے پر پہنچ کر ہمارے اندر ایک تجسس پیدا ہوتا ہے کہ اس کہانی کا اختتام کیسے ہوگا۔ کیوں کہ کہانی کا اصل موڑ یہی ہے۔ اختتام اس طرح ہوتا ہے کہ اس شخص کا زخمی تن ایک خوش رنگ اور خوشبودار گلاب میں تبدیل ہو گیا اور وہ ایک سرسبز شہنشاہی پر لگ گیا۔ کہانی کا یہ انوکھا اختتام ہی محمود حامد کی فنکارانہ صلاحیت اور تخلیقی بصیرت پر دال ہے۔

محمود حامد کے بیشتر افسانوں کا آغاز ایک سوالیہ نشان یا پھر Exclamation سے ہوتا ہے جو فوراً ہمیں چونکا دیتا ہے۔ مثلاً

یہ تم نے مجھے کیا بنا دیا؟ میں تو چاہتا تھا کچھ اور بنوں مگر! (خط فاصل)

آج پھرست نظر آتے ہو؟ کیا آج بھی کوئی نئی چوٹ کھائی ہے! (تماشہ)

اس کی زندگی اس کی کہاں تھی؟ سب کی تھی اور سب کے لئے بھی (لاورٹ سامان)

عجیب آدمی ہے! ہر وقت اور ہر حال میں خوش رہتا ہے! (دیدار)

پہلے چونکا دینے والے جملے کے ساتھ وہ بات سے بات پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس کے بعد وہ کبھی شعور کی رو (Stream of consciousness) کی ٹلنک کو اپناتے ہیں تو کبھی واہمہ اور خواب و خیال کا سہارا لیتے ہیں۔ کبھی زندگی کی سچائیوں کے اظہار کے لیے علامتی انداز کو اپناتے ہیں تو کبھی ”فوق الواقعت“ (Sur-Realism) کو اپنا رہنما بناتے ہیں۔ اس طرح وہ اپنی کہانیوں کو ارتقائی منزلوں سے گزار کر آخری جملے میں نقطہ عروج یعنی Climax تک پہنچا دیتے

ہیں۔

انسانی نفسیات کو قریب سے جھانک کے دیکھنا ہی کسی افسانہ نگار کا بہت بڑا کمال ہوتا ہے۔ یہ دو طرح سے ممکن ہے۔ پہلی صورت یہ ہے کہ افسانے میں ایسے حالات (یا ماحول) پیش کئے جائیں جن میں کسی کردار کے ردِ عمل سے اس کی نفسیات ظاہر ہو جائے۔ دوسری صورت یہ ہے کہ کردار کی سوچ کو تسلسل کے ساتھ فنکارانہ انداز میں پیش کیا جائے تاکہ اس کے وارداتِ قلبی کا اندازہ بخوبی لگایا جاسکے۔ محمود حامد دوسرے طریقہ کار کو اپناتے ہیں۔ اس سلسلے میں کہیں فلسفہ حیات و ممات ان کا ساتھ دیتا ہے تو کہیں مابعد الطبعی (Metaphysical) تصور۔ کہیں اعلیٰ انسانی قد ریں ان کا ساتھ دیتی ہیں تو کہیں جینے کا حوصلہ۔ اس طرح وہ ایک سچے اور کامیاب فنکار ہونے کی ذمہ داری سے عہدہ برآ ہو جاتے ہیں۔ ان کے افسانوں ”واپسی“ اور ”چہرہ“ میں انسان کی ذہنی کش مکش کی خوبصورت عکاسی ہوئی ہے۔ ”آبلہ پائی“ ایک خالص نفسیاتی افسانہ ہے۔ ”وہ نہیں آیا“ میں عورت کے لاولد ہونے کا غم سمٹ آیا ہے۔ ”آخری تین گھنٹ“ میں خودکشی کی نفسیات (Psychology of Suicide) کو بحسن و خوبی اجاگر کیا گیا ہے۔ افسانہ ”روشنی“ میں ہمیں نزکیت (Narcissism) کا پرتو صاف نظر آتا ہے۔ ”دیدار“، ”سرور“، ”نادید“ اور ”سنگ اٹھایا تھا کہ...“ جیسے افسانوں میں محمود حامد کا فلسفہ حیات واضح طور پر ہمارے سامنے آیا ہے۔ خصوصاً افسانہ ”سرور“ میں اخلاقی فلسفہ (Moral Philosophy) اور ”نادید“ میں عمرانی فلسفہ (Social Philosophy) جلوہ گر ہے۔ ”سرور“ میں چنگاری کو ”انسانی ضمیر“ کے مترادف قرار دیا گیا ہے اور یہ بتایا گیا ہے کہ پڑوسی کے غم میں آنسو بہانا عبادت سے بہتر ہے۔

تنازع اللہ کے عمرانی فلسفے کو ”نادید“ کے اس اقتباس میں دیکھا جاسکتا ہے:

”ایک دوسرے کو مار کر کھانا صرف حیوان ہی کی عادت نہیں بلکہ یہ، جسے اشرف المخلوقات کہتے ہیں وہ بھی تو اسی عادت کا شکار ہے اور اس پر طرہ یہ کہ مہذب اور دانشوروں نے بھی اسے جائز قرار دیا۔ اپنی بھوک مٹانے کسی کمزور جاندار کو مار ڈالنا انسانیت کی کسی کتاب میں ظلم قرار نہیں دیا گیا۔“

جب ہم ”خطِ فاصل“ کے اس آخری حصے تک پہنچتے ہیں۔



”میں صرف یاد کر سکتا ہوں.... اور شاید.... محسوس نہیں کر سکتا، کیوں کہ نہ وہ خوشیاں ہی میری ہیں اور نہ وہ درد.... میں تو بس ”میں“ ہوں۔“

تو ہمیں وجودیت پسند فلسفے (existentialism) کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔  
 ”میں کہاں ہوں“ اور ”سنگ اٹھایا تھا کہ.... میں ذات کا عرفان پایا جاتا ہے جو فلسفہ مابعد جدیدیت کا اہم رجحان ہے۔

محمود حامد قلم کار اور فن کار کے تخلیقی کرب سے بھی غافل نہیں ہیں۔ ان کے افسانے تخلیقی، لاوارث سامان، تلاشِ گمشدہ، آٹھواں صفحہ، شاہکار وغیرہ میرے اس دعوے کی پشت پناہی کے لئے کافی ہیں۔ ”کھلی کتاب“، ”آخری سانس“، ”دروازہ“ اور ”گٹھریاں“ جیسے فسانوں میں جگہ جگہ طنز کے عناصر بھی پائے جاتے ہیں جو موجودہ تہذیب پر کاری ضرب کی حیثیت رکھتے ہیں۔

بعض مقامات پر محمود حامد کا لہجہ نہایت شاعرانہ ہو گیا ہے جو ان کے افسانوں میں مزید دلکشی اور دلآویزی بھردیتا ہے۔ مثلاً:

بڑی بڑی شرتی آنکھیں، جو خاموش سمندر کا سا منظر پیش کر رہی تھیں، یکا یک سرخ ہو گئیں، تو یوں لگا جیسے سارے ماحول پر شفق کی سرخی چھا گئی ہو یا پھر سارے ماحول کسی مقتل کی طرح رہلہاں ہو گیا ہو۔ (افسانہ۔ ایسا کیوں)

غرض کہ محمود حامد اپنے مفکرانہ اور فلسفیانہ لب و لہجہ، اعلیٰ انسانی اقدار پر یقین محکم، شاعرانہ اندازِ بیان، انسانی نفسیات کے گونا گوں پہلوؤں کے عمیق مطالعہ، علامات کے پر احتیاط استعمال، نیز وارداتِ قلبی کے فنکارانہ اظہار کی وجہ سے اپنے پیش رو تجریدی افسانہ نگاروں سے ہٹ کے اپنی جداگانہ شناخت قائم کرتے ہیں۔ حالاں کہ مابعد جدیدیت سے وابستہ افسانوی ادب کے خط و خال واضح طور پر ہمارے سامنے ابھی نہیں آئے ہیں پھر بھی میں وثوق کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ آگے چل کر اس کی شکل و شباهت وہی ہوگی جس میں خونِ دل سے رنگ آمیزی کرنے کا کام محمود حامد نے شروع کیا ہے۔



## عکس بصیرت (مطیع اللہ نازش)

لکھنؤ کے ایک موقر رسالے میں پروفیسر قمر رئیس کا یہ مراسلہ پڑھ کر نہایت افسوس ہوا کہ علی گڑھ کے سب سے بڑے اردو پبلشر نے موصوف کی ادارت میں نکلنے والے ادبی رسالے ”نیا سفر“ کے تین شمارے یہ کہہ کر واپس کر دیے کہ اس رسالے کی گفتی کی چند کاپیاں بک سکی ہیں۔ اردو مطبوعات کی اس زبوں حالی پر ہم اردو والے اپنی بے حسی کا جتنا بھی رونا روئیں کم ہے۔ علی گڑھ اردو ثقافت کا مرکز ہے اور نہ جانے اردو ادب کی کتنی بڑی بڑی ادبی شخصیتیں یہاں کے کارخانے سے ڈھل کے نکلی ہیں۔ وہاں کا اگر یہ حال ہے تو دوسری جگہوں کا کیا حال ہوگا، اس کا اندازہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ دراصل بنگال اور کیرالہ کے کلچر میں یہ بات شامل ہے کہ اپنی مادری زبان کے کتب و جرائد اور روزنامے خرید کے پڑھے جائیں نیز شادی بیاہ اور دیگر خوشی کی تقریبات میں کتابوں کا تحفہ پیش کیا جائے۔ وہاں کتابوں کے تحفوں کو سب سے قیمتی تحفہ سمجھا جاتا ہے۔ لیکن ہمارے اردو کلچر میں ایسی کوئی بات شامل نہیں۔ ہم اردو والوں کو بنگالی اور ملیالم والوں سے اس بابت سبق لینا چاہیے۔

ایک طرف اگر اردو کے قاری کا حلقہ سمٹ رہا ہے اور اس کا ادبی ذوق رفتہ رفتہ ختم ہوتا جا رہا ہے تو دوسری طرف اس کے فنکار کے دماغ میں حد سے بڑھتے ہوئے جنون کا یہ نتیجہ ہے کہ ”وہ سوداگر ہوں میں نے نفع دیکھا ہے خسارے میں“ کے مصداق وہ اپنی جیب سے پیسے خرچ کر کے یکے بعد دیگرے مجموعہ چھپوا کر ڈھیر لگا دیتا ہے۔ سچ پوچھیے تو ہمارے فن کاروں کا جنون ہی ادب کے تعطل و جمود کو توڑ کر اس میں تحریک پیدا کرنے نیز اسے ”پیہم رواں ہر دم جواں“ رکھنے کے لئے ذمہ دار ہے۔ ورنہ اردو ادب اس وقت جن نامساعدات سے گھرا ہوا ہے، ان کے پیش نظر ہمارے ادب کا سوتا کب کا خشک ہو گیا ہوتا۔

میرے شاگرد عزیز (الحاج) مطیع اللہ نازش نے بھی اپنی تنخواہ میں سے کچھ پیسے بچا کر اور کچھ جی پی ایف سے ادھار لے کر اپنے مضامین کا پہلا مجموعہ شائع کیا ہے جو ”عکس بصیرت“ کی شکل میں آپ کے سامنے ہے۔ انہوں نے ادب، مذہب اور کلچر کے موضوعات پر متعدد مضامین لکھے ہیں جو ملک کے مقتدر و موقر جرائد میں شائع ہوتے رہتے ہیں۔ لیکن راقم الحروف کے

مشورے پر "عکس بصیرت" کے لئے انہوں نے صرف دس ایسے مضامین کا انتخاب کیا ہے جن میں سے پانچ مضامین اردو نثر کے عناصر خمسہ پر مشتمل ہیں تو باقی پانچ مضامین اڑیسہ میں اردو تحریک کے موضوع پر خاطر خواہ روشنی ڈالتے ہیں۔ ان دس موضوعات میں سے ہر موضوع ایسا ہے جس پر پی ایچ ڈی کے مقالے لکھے جاسکتے ہیں۔ لیکن مطیع اللہ نازش گویا "گاگر میں ساگر" سمونے کے ہنر سے واقف ہیں اور انہوں نے اتنے وسیع و بسط مواد کو صرف چند صفحات کے اندر بحسن و خوبی سمیٹ لیا ہے۔ بہ الفاظ دیگر مطیع اللہ صاحب کے کسی بھی مضمون کو مثالوں اور حوالوں کے اضافہ کے ذریعہ پھیلا دیا جائے تو یہ پی ایچ ڈی کا ایک مقالہ بن جائے۔ موصوف کی تحریروں میں وہ کیفیت ہے کہ "سمٹے تو دل عاشق، پھیلے تو زمانہ ہے"۔ انہوں نے بڑی محنت و مشقت سے مولانا آزاد لائبریری، علی گڑھ، خدا بخش اور نیشنل پبلک لائبریری، پٹنہ وغیرہ کے علاوہ انٹرنیٹ سے بھی مواد حاصل کیا ہے اور معلومات کے بکھرے ہوئے دانوں کو بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ ایک لڑی میں پرو دیا ہے۔ موصوف کی بے پناہ لگن اور قربانی کے بغیر یہ بات ممکن نہیں تھی۔

مطیع اللہ صاحب نے تخلیقی نثر کے لئے سرسید احمد خاں، تحقیق کے لئے مالک رام، نسائی ادب کے لئے صالحہ عابد حسین، طنز و مزاح کے لئے فکر تو نسوی اور فکشن کے لئے قرۃ العین حیدر اس طرح "اردو نثر کے عناصر خمسہ" کا بجا طور پر انتخاب کیا ہے، اور میں کہوں گا کہ انہوں نے ہر ایک کے ساتھ صحیح طور پر انصاف کیا ہے۔ موصوف کے مضامین میں اتنی ساری باتیں یکجا ہو گئی ہیں کہ تقریباً ہر ذہنی سطح کے قاری کی تشغی و وجدان کے لئے ان میں کچھ نہ کچھ سامان مل جائے گا۔ مثلاً خود مالک رام صاحب سے میری خط و کتابت تھی اور موصوف، چیز کو بہت عزیز رکھتے تھے۔ لیکن مطیع اللہ صاحب کے مضمون سے پہلی بار مجھے اس بات کا علم ہوا کہ مالک رام حضرت ام احمد بن حنبل کے بہت بڑے مداح تھے۔ البتہ ان کے انتقال کے بعد مختلف رسائل میں بحث چھڑی تھی کہ آخری عمر میں وہ قادیانی ہو گئے تھے۔ بہر کیف یہ کوئی اہم بات نہیں تھی۔ اہم بات یہ ہے کہ موصوف کی عربی دانی اور اسلامیات شناسی ہمارے بہت سے علماء کو پیچھے چھوڑ گئی تھی۔ مجھے یاد آ رہا ہے کہ انہوں نے مسلمانوں کے فرقہ معزلہ سے متعلق اپنے رسالے "تحریر" کے ایک شمارے میں اتنا سارا مواد فراہم کر دیا تھا کہ مجھے کسی دوسری جگہ آج تک اتنا مواد ایک جگہ نظر نہیں آیا۔ اردو کے نسائی ادب میں

صالحہ عابد حسین اور قرآن العین حیدر دونوں عظیم المرتبت اور محترم نام ہیں۔ ان خواتین سے متعلق اپنے مضامین میں مطیع اللہ نازش نے تحقیق اور تنقید دونوں کا حق ادا کر دیا ہے۔ ہمارے نثری ادب میں طنز و مزاح پر بہت کم کام ہوا ہے، تخلیقی سطح پر بھی اور تنقیدی سطح پر بھی۔ شوکت تھانوی، کنہیا لال کپور اور فکر تو نسوی کی بذلہ سخی کی روایت کو آج کے دور میں یوسف ناظم اور (پدم شری) مجتبیٰ حسین آگے بڑھا رہے ہیں۔ مطیع اللہ نازش نے فکر تو نسوی کے طنز و مزاح پر مضمون قلم بند کر کے ان کی یاد تازہ کر دی ہے اور ان کے ادبی کارناموں کو گویا پھر سے زندہ کر دیا ہے۔ امید ہے کہ مطیع اللہ نازش کے نقش قدم پر چل کر اردو کے دوسرے نقاد بھی فکر تو نسوی اور دیگر بذلہ سخی نثر نگاروں کی جانب متوجہ ہوں گے۔

چوں کہ مولانا مطیع اللہ "شریعت اور تصوف" کے مصنف حضرت مولانا مسیح اللہ خان صاحب نور اللہ مرقدہ کے جامعہ مفتاح العلوم جلال آباد (ضلع مظفر نگر، یوپی) سے فارغ التحصیل ہیں اور راہ طریقت میں حضرت مولانا مسیح اللہ خان صاحب، حضرت مولانا سید اسعد مدنی رحمہم اللہ تعالیٰ اور قاری امیر حسن صاحب مدظلہ العالی سے منسلک ہو کر قادریہ، چشتیہ، سہروردیہ اور نقشبندیہ چاروں سلسلوں سے فیض یاب ہوئے ہیں، اس لئے تصوف کے رموز و نکات سے اچھی طرح واقف ہیں۔ لہذا امجدہ نجی کے کلام پر تصوف کے عناصر کی نشان دہی کرتے ہوئے ان کے کلام کو جس طرح ایک نئے زاویہ نگاہ سے دیکھا ہے، وہ صرف انہیں کا حصہ تھا۔ اس طرح موصوف نے نجی کے کلام کی معنویت کو نیا عمق عطا کیا ہے۔ راقم الحروف کی شاعری میں انہوں نے سائنسی اور فکری شعور کی جلوہ گری پر روشنی ڈالتے ہوئے جس انداز سے بعض اشعار کی تشریح کی ہے اس سے قبل کسی شخص نے اس طرح کی کوشش نہیں کی تھی۔ امید ہے کہ ان کے اس مضمون کے مطالعہ سے تخلیقی سطح پر نئے شاعروں میں فکری عناصر کی بازیافت کا جذبہ پیدا ہوگا اور نئی نسل کے نقادوں میں بھی فکر و فلسفہ کے تجسس کا سلسلہ چل نکلے گا۔ اڑیسہ کے بزرگ شاعر محبوب محشر کی نظم "کردار علمائے سو" پر مطیع اللہ نازش کا تجزیہ ناقد کے پختہ تنقیدی شعور پر دال ہے۔ امام غزالی، مولانا روم، شیخ سعدی سے لے کر اقبال اور مولانا ابوالکلام آزاد تک ہر دور میں کس طرح مختلف دانشوروں نے علمائے سو کی مذمت کی ہے، اس کا تفصیلی ذکر اس مضمون میں ملتا ہے۔ کم ہی لوگوں کو اس تفصیل کا علم ہوگا۔ قارئین کرام کی معلومات میں اضافہ کے لئے اتنا عرض کر دوں کہ اقبال کے شکوہ اور جواب شکوہ کی طرح محبوب محشر



نے بھی اپنے دوسرے مجموعہ کلام ”تریاق“ میں اپنی نظم ”کردارِ علمائے سو“ کا جواب ”کردارِ علمائے حق“ کی شکل میں شامل کر کے گویا اس کے دونوں رخ کو بڑی دیانت داری کے ساتھ پیش کر دیا ہے۔ اڑیسہ کے اردو شاعروں میں سعید رحمانی کو میرے ہی ہم عصروں میں شمار کرنا چاہیے۔ ایک عرصے کی گوشہ نشینی کے بعد جب وہ اڑیسہ کے ادبی منظر نامے میں وارد ہوئے تو بڑے طمطراق سے اب وہ یہاں کی ادبی سرگرمیوں کی روح رواں کہلاتے ہیں اور ان کی رہنمائی میں نئی نسل کا ایک قافلہ ادبی منزلیں طے کر رہا ہے۔ ”اخبار اڑیسہ“ نامی ایک ادبی، سیاسی اور ثقافتی اخبار نکالتے ہیں جس کے قارئین کا ایک وسیع حلقہ ہندوستان بھر میں موجود ہے۔ مطبع اللہ نازش نے ان کی شخصیت اور شاعری پر مضمون لکھ کے ان کی قدردانی کا حق ادا کر دیا ہے۔

”عکس بصیرت“ کا آخری مضمون اڑیسہ میں اردو کے تاریخی پس منظر اور اس کی موجودہ صورت حال کے تعلق سے اس کتاب کا سب سے اہم مضمون ہے۔ ڈاکٹر حفیظ اللہ نیو پوری نے جواہر لال نہرو یونیورسٹی، دلی سے ڈاکٹر محمد حسن کے زیر نگرانی ”اڑیسہ میں اردو“ کے موضوع پر ۱۹۸۴ء میں ڈاکٹریٹ کیا تھا۔ ان کا یہ مقالہ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی کی جانب سے ۲۰۰۳ء میں کتابی شکل میں شائع ہوا۔ لیکن مطبع اللہ صاحب کا تذکرہ مضمون اڑیسہ میں اردو زبان و ادب کا تاریخی، تہذیبی اور ثقافتی منظر نامہ پیش کرتے ہوئے اب تک کے اردو ادب کی نئی کروٹوں اور نئی لہروں کا احاطہ کرتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ڈاکٹر نیو پوری کی تصنیف ”اڑیسہ میں اردو“ کے ساتھ اس مضمون کو ملا کے پڑھا جائے تو اس خطے میں اردو کی تازہ صورت حال کا عرفان مکمل طور پر حاصل ہو سکتا ہے۔ یوں تو اسی موضوع سے متعلق خاور نقیب کا بھی ایک مضمون فکر و تحقیق، دہلی میں شائع ہوا ہے، لیکن مطبع اللہ صاحب کے مضمون کا وہ باب جو اسے خاور نقیب کے مضمون سے ممتاز کرتا ہے وہ ہے اڑیسہ میں اردو کی تعلیم و تدریس کے تازہ ترین مسائل سے وابستہ حصہ۔ چونکہ مطبع اللہ صاحب خود آل اڑیسہ اردو یونیورسٹی ایسوسی ایشن کے بانی اور جنرل سکریٹری ہیں، اس لئے ان سے زیادہ ان مسائل سے واقف کون ہوگا؟ میں تو کہوں گا کہ ہر صاحب ذوق کو کم از کم اس ایک مضمون کی خاطر ”عکس بصیرت“ کو خرید کے پڑھنا چاہیے اور اپنی ذاتی لائبریری میں اسے محفوظ رکھنا چاہیے۔

اس کتاب میں عوام سے لے کر خواص تک، مبتدی سے لے کر منتہی تک، طلباء سے لے کر



اساتذہ تک سب کے لیے معلومات کا ایک بیش بہا خزانہ موجود ہے۔ میرا اندازہ ہے کہ ”عکس بصیرت“ کو ثانوی سطح سے اعلیٰ سطح تک یا پھر مدارس میں مولوی کی سطح سے فاضل اردو کی سطح تک کہیں نہ کہیں اردو کے نصاب میں ضرور شامل کیا جانا چاہیے تاکہ اردو پڑھنے والی نئی نسل اپنی عظیم ادبی وراثت کی آگہی سے محروم نہ رہ جائے۔

## عکس تہذیب

عمرانیات کی تشکیل نو (اسلامیات کی روشنی میں)  
(مطیع اللہ نازش)

(مولانا) محمد مطیع اللہ نازش کا تعلق اردو کے مرکزی علاقوں سے بہت دور مشرقی ہند کے صوبہ اڑیسہ سے ہے جہاں کی علاقائی زبان اڑیا ہونے کے باوجود اردو شعروادب کی روایت گزشتہ چار سو سال کو محیط ہے۔ چونکہ اردو محض ایک زبان نہیں، بلکہ ایک تہذیب، ایک ثقافت کا نام ہے، ان لئے گزشتہ چار صدیوں تک یہاں کی ادبی تاریخ تسلسل کے ساتھ محفوظ ہے اور اس تہذیب و ثقافت کی پرورش و آبیاری میں عبدالقادر بیدل، دیولیش والہ ہروی، محمد بن امین (والی بلخ)، مرزا محمد اظہر الدین علی بخت افطری (شاگرد میر تقی میر)، ہردے رام جودت، شیخ امین اللہ چٹخی، عبدالمجید بھویاں حیا، عبدالرحیم احسن، مجرم سہل پوری، معلم سہل پوری، محمد یوسف یوسف اور امجد نجمی سے لے کر جدید تر شاعروں تک بے شمار تخلیق کاروں کا خون جگر شامل ہے۔

اڑیسہ میں اردو بولنے والوں کی تعداد دو فی صد سے کم ہے جب کہ تیلگو اور بنگالی زبانیں بولنے والوں کی تعداد اس سے کہیں زیادہ ہے۔ پھر بھی تیلگو اور بنگالی کا کوئی قابل ذکر فنکار ابھی تک یہاں پیدا نہیں ہوا جب کہ اردو کے تخلیق کاروں کی تعداد روز بہ روز بڑھتی ہی جاتی ہے۔ اسے اردو کا ہی کرشمہ کہنا چاہیے کہ نہیں؟

اڑیسہ کے قلم کاروں نے صرف شاعری ہی نہیں کی، بلکہ ناول، افسانہ، ڈرامہ، سوانح عمری، خطوط، خاکہ نگاری، شخصی ڈائری، انشائیہ، تقریظ، ادارہ، عصری مسائل پر تبصرہ، طنز و مزاح،

تنقید و تحقیق، سیاسی، سماجی اور علمی مضامین جیسے نثری اصناف کی تخلیق کے میدان میں بھی اپنی طبیعت کی جولانیاں دکھائی ہیں۔ ہندوستان کے دوسرے علاقوں کی طرح یہاں بھی ان تمام اصنافِ ادب کی ایک مستحکم روایت رہی ہے۔ اکیسویں صدی میں طباعت کی وافر سہولتیں فراہم ہونے کی وجہ سے یہاں بھی ہر سال اردو کی کتابیں زیور طباعت سے آراستہ ہوتی رہتی ہیں۔ مگر ان میں سے بیشتر شعری مجموعے ہوتے ہیں جو اکثر غزل یا نعتیہ کلام پر مشتمل ہوتے ہیں۔ تحقیقی اور تنقیدی مجموعے بھی چھپتے ہیں، لیکن شعری مجموعوں کے مقابلے میں نسبتاً کم۔ مطبع اللہ نازش کا یہ مجموعہ ”عکس تہذیب“ مضامین کا ایک ایسا مجموعہ ہے جو صوبہ اڑیسہ کی جانب سے پوری اردو دنیا کے لئے ایک قابل قدر تحفہ کے طور پر پیش کیا جا رہا ہے۔

ہندوستان بھر میں تقریباً ہر جگہ اردو کے نثر نگاروں کی توجہ فکشن کے علاوہ تنقیدی اور تحقیقی مقالوں کی طرف زیادہ مائل ہے۔ کسی ایک موضوع کو پھیلا کے مضمون کی شکل دینے کا رواج ختم ہوتا جا رہا ہے۔ سولہویں صدی سے اٹھارویں صدی کے درمیان فرانسیسی ادیب مونٹین اور لاطینی اور انگریزی نثر نگار فرانس بیکن کے زیر اثر یورپ میں ”سنجیدہ ایسے“ (Serious Essay) اور ”ہلکے ایسے“ (Light Essay) یعنی انشائیہ دونوں کو مقبولیت حاصل ہوئی۔ مغرب کی ان تحریکات سے متاثر ہو کر اردو میں سرسید، مولوی ذکاء اللہ، الطاف حسین حالی، محمد حسین آزاد، شبلی نعمانی، عبدالحلیم شرر، سجاد انصاری، خواجہ حسن نظامی، سجاد حیدر یلدرم، سلطان حیدر جوش، اسلم جیراج پوری، وحید الدین سلیم، سر عبد القادر، محمود شیرانی، مرزا فرحت اللہ بیگ، ابوالکلام آزاد، نیاز فتح پوری، لی۔ احمد اکبر آبادی، رشید احمد صدیقی، وغیرہ سنجیدہ اور ہلکی دونوں قسم کی مضمون نگاری کو فروغ دیا۔ ترقی پسندی کے دور میں مضمون نگاری اور انشائیہ نگاری کا زور کچھ تھم سا گیا۔ لیکن جدیدیت کے دور میں وزیر آغا اور ان کے ہم نواؤں کی کوششوں سے انشائیہ کی شکل میں یہ صنف تازہ دم ہو کر پھر سے ابھر کے سامنے آئی ہے۔

مولانا مطبع اللہ نازش کے مضامین کے موضوعات میں تنوع پایا جاتا ہے۔ انہوں نے ادبی، تنقیدی، مذہبی، لسانی اور سماجی مسائل پر مبنی نیز اڑیسہ اور اڑیسہ سے باہر کی تاریخی شخصیات کے سوانحی حالات کی عکاسی کرتے ہوئے مضامین لکھ کر دامنِ اردو کو مالا مال کیا ہے۔ انہوں نے جہاں اپنے

پہلے مجموعہ مضامین ”عکس بصیرت“ میں سرسید، قرآن العین حیدر، فکر تو نسوی، مالک رام، صالحہ عابد حسین، وغیرہ کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے، وہیں اڑیسہ کے ادبی منظر نامے کے درخشاں ستاروں امجد نجمی، کرامت علی کرامت، محبوب محشر، سعید رحمانی وغیرہ کے پہلو بہ پہلو یہاں کی تحقیقی سرگرمیوں کا تفصیلی جائزہ لے کر اردو دنیا کے دانشوروں کی معلومات میں معتد بہ اضافہ کیا ہے۔

”عکس بصیرت“ اور ”عکس تہذیب“ میں شامل مضامین کے علاوہ مولانا نے اور بھی بہت سے پر مغز مضامین لکھے ہیں جو مختلف رسائل میں وقتاً فوقتاً شائع ہوتے رہے ہیں۔ انہوں نے اڑیسہ کی مشہور تاریخی شخصیتوں مثلاً نجاتی سبھاس چندربوس، گوپ بندھو داس، مدھوسون داس، مولانا سید اسماعیل سنگی، مولانا سراج الساجدین قاسمی، مولانا سید عبدالرحیم وغیرہ کے سوانحی حالات کو بھی قلم بند کیا ہے۔ راقم الحروف کا اندازہ ہے کہ مطیع اللہ نازش کے یہاں مختلف مسائل پر سنجیدہ مضامین لکھنے کا شوق جنون کی حد تک بڑھ چکا ہے۔ میرے مشورے کے مطابق انہوں نے ”اسلامی عمرانیات“ پر مبنی تمام مضامین کو یکجا کر کے ایک موضوعی کتاب ”عکس تہذیب“ کے نام سے شائع کرنے کا بیڑا اٹھایا ہے۔ اسلامیات (Islamic Studies) اور عمرانیات (Sociology) دو الگ الگ شعبے ہیں اور اسلامی عمرانیات میں مولانا نے بین العلومی مطالعہ کے لیے راہ ہموار کر دی ہے۔ علم الانسان یا انسانیات (Anthropology) اور عمرانیات (Sociology) ایک دوسرے کا مکملہ ہیں۔ اول الذکر شعبہ ”قدیم انسان“ کے ارتقائی سفر کا احاطہ کرتا ہے، تو موخر الذکر شعبہ ”جدید انسان“ کے طرز زندگی اور اس کے نیے نیے مسائل، امکانات اور حل ڈھونڈ نکالنے کے لیے کوشاں نظر آتا ہے۔ ”عکس تہذیب“ میں جدید انسان کے تازہ مسائل کا حل اسلامی نقطہ نظر سے (یعنی قرآن اور احادیث کی روشنی میں) ڈھونڈ نکالنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان کے مضامین جمہوری اقدار اور شوری کی اہمیت، الگٹرانک میڈیا کے مضر اثرات، اسلامی تعلیمات اور تحفظ ماحولیات، علب منشیات باعث ذلت، ویلین ٹائن ڈے اور اسلامی معاشرہ، جنسی بے راہ روی اور ہم جنس پرستی، غیر فطری عمل (مثلاً ٹیسٹ ٹیوب بی، کلوننگ وغیرہ) عذاب الہی کا موجب، رشوت معاشرے کا کینسر جیسے ”جدید انسان“ کے تازہ ترین مسائل پر مصنف نے بڑے مدلل انداز میں گفتگو کی ہے۔ ملک کی آزادی میں علماء کرام کی قربانیاں ناقابل فراموش ہیں، لیکن سیاسی جوڑ توڑ کی وجہ سے تاریخ



دانوں نے ان قربانیوں کو نظر انداز کر دیا ہے۔ علماء ہند کی قربانیوں سے متعلق مولانا مطیع اللہ تازش کے تین مضامین اس کتاب میں شامل ہیں۔ امید ہے کہ ان مضامین کے ذریعہ تاریخ دانوں کے ذہن سے تعصب کا کبرا چھٹ جائے گا اور ”آفتاب آمد دلیل آفتاب“ کے مصداق سچائی کے چہرے سے نقاب کشائی ہو جائے گی۔ اسلامی نقطہ نظر سے ”حب الوطنی“ کی اہمیت کو اجاگر کیا گیا ہے۔ اسی طرح ہندوستان میں مسلمانوں کی پسماندگی کے اسباب و علل دریافت کرتے ہوئے اس کو دور کرنے کے لئے حل پیش کیا گیا ہے۔

بہر کیف ”عکس تہذیب“ غالباً اپنی نوعیت کی منفرد کتاب ہے اور اس بات کے اعتراف میں مجھے کوئی عار نہیں کہ اردو میں اس قسم کی کوئی دوسری کتاب اب تک میری نظر سے نہیں گزری۔ امید ہے کہ صرف مدارس و جامعات میں اسلامیات اور عمرانیات کے اساتذہ و طلباء کے لیے یہ مجموعہ مضامین ”عکس تہذیب“ ایک گراں قدر تحفہ ثابت نہیں ہوگا بلکہ عام قارئین کے حق میں بھی ایک نعمت غیر مترقبہ ثابت ہوگا۔

## عکس معاشرہ

تنقیدی عمرانیاتی اور اصلاحی کشکول کے آئینے میں  
(مطیع اللہ تازش)

اڑیسہ میں اردو اور فارسی ادب کی تاریخ تقریباً چار صدیوں کو محیط ہے۔ مختلف قلمی نسخوں اور مختلف مسجدوں اور مقبروں کے کتبوں کے مطالعہ سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے۔ فیروز شاہ تغلق کی فوج اڑیسہ کے جاج پور تک پہنچ چکی تھی۔ ظاہر ہے، اس زمانے میں اردو زبان اپنے تشکیلی دور سے گزر رہی تھی۔ اڑیسہ کے راجہ مکندویو کے ساتھ شہنشاہ اکبر کے دوستانہ تعلقات تھے۔ اسی زمانے میں نوڈرمل اور مان سنگھ کے اڑیسہ آنے کا ثبوت ملتا ہے۔ اس کے بعد شمال و جنوب دونوں جانب سے تاجروں، حملہ آوروں اور صوفیائے کرام کے ذریعہ اردو زبان اڑیسہ پہنچتی رہی اور اڑیسہ سے باہر اردو زبان میں رفتہ رفتہ جو تبدیلیاں ہوتی رہیں ان سے اڑیسہ میں اردو زبان بھی اثرات قبول کرنے لگی۔ انیسویں صدی سے لے کر اب تک تسلسل کے ساتھ اڑیسہ میں اردو زبان و ادب کا ارتقاء نظر آتا



ہے۔ بیسویں صدی کے آغاز سے لے کر اکیسویں صدی کی دو دہائی تک اردو شعر و ادب میں جو تبدیلیاں رونما ہوئیں اور جتنی ادبی تحریکیں معرض وجود میں آئیں، یہاں کے ادیبوں نے ان سب کا استقبال ہی نہیں کیا بلکہ انہیں سینے سے لگایا۔ کچھ نئی فکر و نظر کا آغاز بھی یہیں سے ہوا۔ مثلاً ”آزاد غزل“، ”اضافی تنقید“ کے پہلو بہ پہلو صنف ”ہائیکو“ کے اصول کی دریافت و شناخت یہیں سے شروع ہوئی۔ شعر و شاعری کے ساتھ ساتھ مختلف نثری اصناف مثلاً ڈرامے، انشائیے، فکشن، تنقید وغیرہ بھی فروغ پاتے رہے۔ مولانا مطیع اللہ نازش بھی اسی سرزمین اڑیسہ سے ابھرنے والے گوہر نایاب ہیں، جنہوں نے اپنی تخلیقیت کا رخ خاکہ نگاری، تنقید اور اڑیسہ میں اردو کی نثر نگاری کی تاریخ سے شروع کر کے اخلاقی، تہذیبی، معاشرتی اور اصلاحی مضامین کی طرف موڑ دیا۔ مطیع اللہ نازش نے جو کچھ بھی لکھا ہے قرآن و حدیث کے مستند حوالوں کے ساتھ لکھا ہے۔ ان کی چار کتابوں ”عکس بصیرت“، ”عکس تہذیب“، ”اڑیسہ میں اردو نثر نگاری“ اور ”عکس معاشرہ“ میں سے ”عکس بصیرت“ نازش کی خالص تنقیدی مضامین پر مشتمل ہے۔ دوسری کتاب ”عکس تہذیب“ اسلامی عمرانیات پر مبنی ایک ایسی تصنیف ہے جس کے بارے میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے عمرانیات کے پروفیسر ڈاکٹر سید زین الدین صاحب کا کہنا ہے کہ اس کتاب کو اسلامیات Islamic Studies اور عمرانیات یعنی Sociology دونوں شعبوں میں نازش کو ڈاکٹریٹ کی ڈگری تفویض ہونا چاہیے۔ ان کی تیسری کتاب ”اڑیسہ میں اردو نثر نگاری“ اڑیسہ میں اردو نثر نگاری کی تاریخ، صوبہ اڑیسہ کی تاریخ، تہذیب و ثقافت اور اردو ادب کا ان مول رتن ہے۔ موصوف کی چوتھی کتاب ”عکس معاشرہ“ اپنے اندر معلومات کا ایک بیش بہا خزانہ رکھتا ہے۔ اس کتاب کو توجہ سے پڑھنے کے بعد مطیع اللہ نازش کی وسعت مطالعہ اور تبحر علمی کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ اس کتاب میں مصنف نے دور جدید کے اسلامی معاشرے میں درآئی گونا گوں خرابیوں کی نشان دہی کرتے ہوئے ان کی اصلاح کے لئے جو مشورے دیے ہیں، وہ موجودہ عہد کے کسی دوسرے مضمون نگار کے یہاں دور دور تک نظر نہیں آتے۔ ان کو پڑھنے پر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مولانا مطیع اللہ نازش نے سرسید، حالی، شبلی، سید سلیمان ندوی وغیرہ کی روایت کو دوبارہ زندہ کر دیا ہے۔ موصوف کا اسلوب نہایت صاف ستھرا، دل پذیر اور دیر پا اثرات کا حامل نظر آتا ہے۔ ان کے اصلاحی مضامین بعض اوقات حکیم

الامت مولانا اشرف علی تھانویؒ کے اندازِ تحریر کی یاد تازہ کر دیتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے، جہاں سے حکیم الامت نے اپنا اصلاحی سلسلہ چھوڑا تھا وہیں سے مطبع اللہ نازش نے اس سلسلے کو آگے بڑھایا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ ایک ایسا لامتناہی سلسلہ ہے جسے آنے والی نئی نسل آگے بڑھاتی رہے گی۔ اگر اس دور میں مولانا تھانوی زندہ ہوتے تو نازش کے اس کارنامے کو دیکھ کر صرف خوش نہیں ہوتے، بلکہ ان کو دعاؤں سے بھی نوازتے۔

راقم الحروف بھی مولانا مطبع اللہ نازش کے حق میں یہی دعا کرتا ہے کہ:

”اللہ کرے زورِ قلم اور زیادہ!“

## اعتراف (منظر مہدی)

ڈاکٹر مظفر مہدی ۱۹۸۰ء کے بعد ابھرنے والے محققوں اور نقادوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ ظاہر ہے تحقیق اور تنقید یہ دونوں میدان ایسے ہیں جن کے بغیر کسی بھی زبان کا ادبی سرمایہ قابلِ اعتنا تصور نہیں کیا جاسکتا۔ کسی بھی ادب کے ترقی یافتہ ہونے کی کسوٹی یہی ہے کہ اس میں تحقیق اور تنقید کا سرمایہ کتنا وسیع اور جامع ہے۔ ایک سچا تخلیقی فنکار اپنے فطری تقاضے پر شعر و ادب کی تخلیق میں منہمک ہوتا ہے۔ ممکن ہے اس کی تخلیق فوری طور پر عوام میں مقبولیت بھی حاصل کر لے، لیکن اسے اس وقت تک دوام نصیب نہیں ہوتا جب تک کہ کسی نقاد کی توجہ اس پر مرکوز نہ ہو۔ نقاد کا کام ایک طرف قاری کے ذہن کو تخلیق کے ان تاریک معنوی گوشوں تک پہنچانا ہے جو عموماً قاری کی نظر سے اوجھل رہتے ہیں، تو دوسری طرف ادبی اور ثقافتی تناظر میں اس تخلیق (یا مجموعی طور پر اس تخلیق کار) کا اضافی مقام متعین کرنا ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ کسی نقاد کا فیصلہ حتمی ہو یا حرفِ آخر کا درجہ رکھتا ہو۔ ممکن ہے کوئی دوسرا نقاد اس کی تردید بھی کرے۔ لیکن اس بحث و مباحثہ سے تخلیق تو بہر حال مرکزِ توجہ بن جاتی ہے۔ یہ بھی کوئی ضروری نہیں کہ کسی فنکار کو فوری طور پر کوئی نقاد مل جائے۔ عالمی ادب میں اور خود اردو ادب میں ایسی مثالیں مل جاتی ہیں جن میں صدیوں کے گزرنے کے بعد کسی فنکار کو نقاد نصیب ہوا ہے اور اس طرح اس کا فن پارہ اہل ذوق حضرات کا مرکزِ توجہ بنا ہے۔ لیکن اس کے لیے پہلی شرط یہ ہے کہ

مصنف کی تخلیقات محفوظ ہوں ورنہ امتداد زمانہ کے ساتھ ساتھ نہ جانے کتنے گہر پارے بکھر جاتے ہیں، ضائع ہو جاتے ہیں۔ شعرائے قدیم کے ساتھ ایک اور سانحہ بھی پیش آتا ہے۔ وہ یہ کہ بہت سے گمنام شعراء اپنے طور پر کچھ نہ کچھ لکھ کر اسے اپنے پیش رو مشاہیر کے نام سے منسوب کر دیتے ہیں۔ (یہ بات صرف اردو ہی نہیں بلکہ سنسکرت، عربی، فارسی، انگریزی نیز ہندوستان کی بہت سی دیگر علاقائی زبانوں پر بھی صادق آتی ہے)۔ کبھی کبھی کسی شاعر کا کوئی شعر غلط طور پر مقبول عام ہو جاتا ہے۔ کبھی کبھی شاعر کے ساتھ روایتیں بھی منسوب ہو جاتی ہیں۔ یہیں سے محقق کی ذمہ داری شروع ہوتی ہے کہ چھان بین کر کے اصل متن یا صحیح واقعہ تک رسائی حاصل کرے۔ اگر متن یا واقعہ ہی غلط ہوگا تو اس پر منحصر نقد کے نتائج بھی غلط ثابت ہوں گے۔ یہاں یہ عرض کر دوں کہ تحقیق کا دائرہ عمل محض متن یا واقعہ کی صحت تک محدود نہیں ہوتا بلکہ بعض وہ باتیں جو کتابوں اور رسالوں میں بکھری پڑی ہیں انہیں سمیٹ کر اور ایک لڑی میں پرو کر ایک ایسا نتیجہ اخذ کرنا ہوتا ہے جو قاری کے لئے یکسر نیا ہو۔ اس اعتبار سے کسی شاعر و ادیب کی کاوشوں کو نئے اور انوکھے زاویہ نگاہ سے دیکھنا بھی تحقیق کے دائرہ عمل میں شامل ہو سکتا ہے۔ اس طرح تنقید اور تحقیق ایک دوسرے کا محض مکملہ (Complement) نہیں بلکہ ایک دوسرے کی فضائے بسیط (Space) میں داخل ہوتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ لہذا ایک نقاد کے لئے اس کا تحقیقی شعور اور ایک محقق کے لئے اس کا تنقیدی شعور پختہ، بلیغ اور بالیدہ ہونا چاہیے۔ اس طرح تحقیق اور تنقید کبھی ایک دوسرے سے ٹکراتی ہوئی، کبھی ایک دوسرے میں داخل ہوتی ہوئی اور کبھی ایک دوسرے کی معاون کی حیثیت سے متوازی طور پر چلتی ہیں۔ کسی مضمون میں اگر تنقید پر تحقیق حاوی ہوگی تو اس مضمون کو بنیادی طور پر تحقیقی مضمون کہا جائے گا۔ اسی طرح اگر اس میں تحقیق پر تنقید کو فوقیت حاصل ہوگی تو اسے بنیادی طور پر تنقیدی مضمون قرار دیا جائے گا۔ لیکن ایسے تنقیدی مضمون کا وجود بھی بعید از قیاس نہیں جس میں مصنف کا تحقیقی شعور موجہ زیریں (Under-Current) کی طرح جاری و ساری ہو۔ اسی طرح ایسے تحقیقی مضمون کا تصور بھی ممکن ہے جس میں مصنف کا تنقیدی شعور موجہ تہ نشیں کی طرح کار فرما ہو۔ بہر کیف یہ کوئی ضرور نہیں کہ ہر تخلیق کو کسی نہ کسی ادبی خانے میں رکھا جائے۔ اسے الگ اکائی کی شکل میں بھی دیکھا جاسکتا



یہاں میں ایک اور بات واضح کر دوں کہ دیگر اصنافِ ادب کی طرح میں تنقید اور تحقیق۔۔۔ ان دونوں کو بھی تخلیقی ادب کا درجہ دیتا ہوں، کیونکہ تخلیقی عوامل کی سطح پر تنقید و تحقیق اور دیگر اصناف (مثلاً شاعری، ڈرامہ، انشائیہ وغیرہ) میں بہت زیادہ فرق نہیں پایا جاتا۔ تخلیقِ شعر کے ابتدائی مراحل میں ذہنِ شاعر میں زندگی کے گونا گوں تجربات (جن میں الفاظ سے وابستہ تلازمے بھی ہوتے ہیں)، ماقبلِ شعور (Pre-Conscious) کی سطح سے شعور (Conscious) کی سطح تک ڈوبتے ابھرتے رہتے ہیں۔ زوردار دھماکے (Big bang) کی طرح جب ان میں اچانک اهتزاز اور ہيجانی کیفیت پیدا ہوتی ہے تو ذہنِ شاعر میں رفتہ رفتہ ایک مرکزی خیال ٹھوس اور واضح شکل اختیار کرنے لگتا ہے (جو غالباً اب تک سیال شکل میں موجود تھا)۔ اس کے تخلیقی اظہار کے لئے الفاظ کے تمام آہنگ و معنی نیز دیگر تلازمات اس کا ساتھ دیتے ہیں۔ مذکورہ دھماکے کو بعض لوگوں نے ”ذکاوت“ کے نام سے موسوم کیا ہے۔ اس ”ذکاوت“ کو ”ایک الہامی کیفیت“ سے بھی تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ حالتِ طبعی کی یہ خام شکل شعور کے ہاتھوں صیقل پا کر اور صفیہ قرطاس پر بکھر کر باقاعدہ شعر کا روپ دھار لیتی ہے۔ فکشن، ڈرامہ اور دیگر اصنافِ نثر میں بھی مصنف کے ذہن میں مختلف حادثات و واقعات ہوتے ہیں جو وہی کردار ادا کرتے ہیں جو شاعری کے تخلیقی عوامل کے دوران ذخیرہ الفاظ کرتے ہیں۔ علمِ ریاضیات اور دیگر سائنسی علوم میں مختلف اصطلاحات کا بھی وہی عمل دخل ہوتا ہے۔ ہر سائنسی اور ریاضیاتی اصطلاح نہ جانے کتنے تلازموں کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہوتی ہے۔ ان اصطلاحوں کو ان علوم کا محقق اسی انداز سے جوڑتا ہے جس انداز سے شاعر الفاظ کو جوڑتا ہے۔ غالباً اسی وجہ سے بعض دانشوروں کا کہنا ہے کہ ”ہر بڑے ریاضی داں کے کارناموں میں شاعری پوشیدہ ہوتی ہے“۔ جہاں تک ادبی تحقیق کا تعلق ہے محقق مختلف کتابوں، رسالوں اور قلمی نسخوں کی چھان بین کر کے مختلف واقعات و واردات ذہن میں محفوظ کر لیتا ہے۔ پھر اس کے بعد اس کے ذہن میں جب موضوع کا واضح تصور ابھرتا ہے تو وہ مزید مطالعہ میں محو ہو جاتا ہے۔ جب تمام ضروری واقعات و واردات اس کی گرفت میں آ جاتے ہیں تو یہ واقعات و واردات وہی کردار ادا کرتے ہیں جو شاعر کے یہاں ذخیرہ الفاظ کرتا ہے۔ اس کے بعد محقق ان تمام مراحل سے گزرتا ہے جن میں سے ہو کر شاعر دورانِ تخلیق شعر گزرتا ہے۔ ادبی تنقید کا بھی وہی حال



ہے۔ مختلف تخلیقات کے مطالعہ کے دوران مختلف تلازمے نقاد کے ذہن میں متحرک شکل میں موجود ہوتے ہیں (جیسے تخلیق شعر کے دوران الفاظ) ایک دفعہ اس کے ذہن میں یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ مجھے فلاں بات کہنی ہے تو اپنی بصیرت کی مدد سے مذکورہ تلازموں کو ایک کڑی میں پرو کر وہ بھی تخلیقیت کا حق ادا کرتا ہے۔ غرض کہ شاعری کی طرح تخلیق اور تنقید بھی میری نظر میں تخلیقی ادب کے زمرے میں شامل ہے۔

اس کتاب میں شامل شدہ مہدی کے مضامین میں سے بعض تنقیدی نوعیت کے ہیں، بعض تحقیقی نوعیت کے اور بعض ملے جلے انداز کے۔ لیکن بیشتر مضامین پر تحقیقی انداز غالب نظر آتا ہے۔ جیسا کہ پہلے عرض کر چکا ہوں کوئی ضروری نہیں کہ ان مضامین کو مختلف خانوں میں بانٹا جائے۔ بلکہ ہر مضمون کا تقاضہ یہ ہے کہ اسے اپنے معیار پر جانچا اور پرکھا جائے۔ آگے چل کر ہمارا موقف یہی رہے گا۔ مظفر مہدی کے ذیل کے مضامین ایسے ہیں کہ انہیں پھیلا کر باقاعدہ ڈاکٹریٹ کے مقالوں کی شکل دی جاسکتی ہے (غالباً ان کا مقصد بھی یہی ہے)

(۱) عبد الماجد دریا آبادی کی ”آپ جتی“ پر اک نظر (۲) جمیل مظہری کی شاعری کا تحریری مزاج (۳) اقبال سہیل کی شاعری کا سیاسی منظر نامہ (۴) قومی زندگی میں صحافت کا کردار، (۵) آل انڈیا مومن کانفرنس اور اردو شاعری (۶) تحریک مجاہدین اور اردو شاعری (۷) جدوجہد آزادی اور شعری اظہار۔

مذکورہ بالا مضامین میں سے پہلے تین میں تنقید اور تحقیق کی متوازن آمیزش پائی جاتی ہے۔ (۴) اور (۵) خالص تحقیقی نوعیت کے ہیں اور ان پر مزید تحقیق کی گنجائش ہے۔ البتہ (۶) اور (۷) پر اردو میں بہت کام ہو چکا ہے۔ لیکن پھر بھی کسی تحقیق کا در بند نہیں ہوتا۔ ذخیرہ معلومات میں نیا نیا اضافہ ہوتا رہتا ہے تو تحقیق کا دائرہ عمل بھی پھیلتا جاتا ہے۔

”صنف افسانہ نگاری اور شمس الرحمن فاروقی“ ”ڈاکٹر احمد سجاد کیمپسٹ محقق“ اور ”اردو شاعر کا مجتہد۔ حالی“ مظفر مہدی کی عملی تنقید کے نمونے ہیں۔ ”سر سید اور شاد عظیم آبادی“ خالص تحقیقی مضمون ہے جس میں سر سید اور شاد کے ذاتی تعلقات واضح کئے گئے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ اس سے ہماری معلومات میں خاصا اضافہ ہوتا ہے لیکن اس میں سر سید پر شاد کا اثر یا شاد پر سر سید کا اثر

دکھایا نہیں گیا ہے۔ ”اردو ناول کا پہلا مزاحیہ کردار“ میں موصوف نے نذیر احمد کے کردار مرزا ظاہر دار بیگ کے ساتھ رتن ناتھ سرشار کے کردار خوبی کا مقابلہ کر کے یہ ثابت کیا ہے کہ ”رزا ظاہر دار بیگ اردو کا پہلا مزاحیہ کردار ہے۔ اس طرح یہ مضمون بھی تحقیقی نوعیت کا ہے۔“ حالانکہ مقدمہ نگاری کا منصب ”نظریاتی تنقید کی ایک عمدہ مثال ہے، لیکن اس میں بھی مظفر مہدی محققانہ شخصیت سے دامن بچا نہیں سکے ہیں۔ موصوف نے ورڈس ورثہ، فیلڈنگ، ابن خلدون، ابن اصلاح، رام چند شکل، ہزاری پرشاد دودی، احسان الحق، باقر آگاہ، حالی، شبلی، عبدالحق، عبدالرحمن بجنوری، عبادت بریلوی سے لے کر عہد جدید کے مقدمہ نگاروں کا تجزیہ کرتے ہوئے ثابت کیا ہے کہ عبدالحق کے بعد عبادت بریلوی وہ پہلے شخص ہیں جنہوں نے سب سے زیادہ مقدمات لکھے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ دیباچہ اور مقدمہ میں گو کہ کوئی فرق نہیں ہے تاہم اردو کی قدیم کتابوں کے دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ ہمارے مصنفین مقدمہ سے قبل دیباچہ کے عنوان کا استعمال کر رہے تھے اور بعد میں مقدمہ کا عنوان استعمال کیا جانے لگا، البتہ کچھ کتابیں ایسی بھی مل جاتی ہیں جن میں دونوں عنوانات بیک وقت نظر آتے ہیں۔“ مقدمہ نگاری یا دیباچہ نگاری“ کی بابت مظفر مہدی کا موقوف یہ ہے کہ ”وہ مقدمہ یا دیباچہ جو تحقیقی و تنقیدی اصول و آداب کو ملحوظ رکھ کر محنت و ریاضت، خلوص و ایمان داری اور تفصیل و وضاحت کے ساتھ لکھے گئے ہیں وہ تعارف کی سطح سے اوپر اٹھ کر تحقیق و تنقید کی سطح تک جا پہنچے ہیں اور اعلیٰ تنقیدی نمونے کی حیثیت سے تسلیم کئے جاتے ہیں۔“ حالانکہ موصوف کے اس قول سے کلیۃً اختلاف ممکن نہیں، لیکن لفظ ”ایمانداری“ سے کسی کسی کو اختلاف ہو سکتا ہے، کیونکہ ایمانداری کا تقاضہ یہ ہے کہ فن پارے کے مثبت اور منفی دونوں پہلوؤں کو اجاگر کیا جائے جو تبصرے یا تنقیدی مضمون میں تو ممکن ہے، مقدمہ میں ممکن نہیں۔ میری رائے میں مقدمہ تو وہ بلند دروازہ یا (Gate way) ہے جس سے ہو کر قاری کسی کتاب کے اندر داخل ہوتا ہے۔ اس میں تو محض وہ اشارے ہونے چاہئیں، جو قارئین کو کتاب پڑھنے کے لئے اکسائیں۔ لہذا اس میں مصنف کے منفی پہلوؤں کی نشان دہی کی گنجائش کہاں نکلتی ہے؟ لہذا یہاں لفظ ”ایمان داری“ سے زیادہ سے زیادہ یہی مفہوم لیا جاسکتا ہے کہ مقدمہ نگار کو تخلیقات کے مثبت پہلوؤں پر خامہ فرسائی کرتے وقت غلو سے کام نہ لینا چاہیے۔ بعض اوقات اس غلو کے مضر اثرات خود مصنف پر بھی مرتب ہو سکتے ہیں، کیونکہ وہ اپنے فن

کی بابت کسی خوش فہمی میں مبتلا ہو جائے یا انسانیت کا شکار ہو جائے تو اس کا فن خطرے میں پڑ سکتا ہے۔

”تحریک مجاہدین اور اردو شاعری“ اور ”آل انڈیا مومن کانفرنس اور اردو شاعری“ یکساں نوعیت کے دو تحقیقی مضامین ہیں۔ ”تحریک مجاہدین“ کو عموماً ”وہابی تحریک“ کے نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔ حالانکہ اس تحریک سے وابستہ کبھی حضرات مسلک و عقیدہ کے لحاظ سے عبدالوہاب نجدی کا اتباع نہیں کرتے تھے، لیکن ان سب میں قدر مشترک یہ تھی کہ مسلم سماج کو ان شرکت و بدعات سے پاک کیا جائے جو معاشرت میں ناسور کی طرح پھیلنے جا رہے تھے۔ سید احمد شہید بریلوی اس تحریک کے بانی تھے اور اسماعیل شہید نیز ان کے دیگر رفقاء نے اس تحریک کو آگے بڑھایا۔ ان حضرات نے انگریزوں کے خلاف جہاد کرنے کی ترغیب دی۔ اس لیے ہندوستان کی تاریخ آزادی میں ”تحریک مجاہدین“ کی بڑی اہمیت ہے۔ اس تحریک کا سلسلہ شاہ ولی اللہ محدث دہلوی سے جوڑا جاتا ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جس میں ہندوؤں میں بھی سماجی اصلاح کی لہر دوڑ گئی تھی۔ راجہ رام موہن رائے، دیانند سرسوتی اور رام کرشن پرم ہنس کی مثالیں ہمارے سامنے ہیں۔ تحریک مجاہدین کے شیدائیوں نے ہندوؤں کے ساتھ مل کر انگریزوں کے خلاف جدوجہد کرنے کی ٹھان رکھی تھی۔ (جیسا کہ مہاراجہ دولت سندھیا کے نام سید شہید کے خط سے ظاہر ہوتا ہے)۔ وہابی تحریک نے اردو نثر کو ایک نیا موڑ دیا۔ بقول خواجہ احمد فاروقی، ”وہابی ادب کو موجودہ اردو نثر کے ارتقاء میں ایک اہم مقام حاصل ہے۔ اگر وہ نہ ہوتا تو دہلی کالج کی نثر اور سر سید احمد خاں کی تصانیف معرض وجود میں نہ آتیں۔“ میری رائے یہ ہے کہ وہابی ادب کی طرح احمدی لٹریچر بھی تحقیق کے لیے وسیع امکانات رکھتا ہے جن پر ابھی تک خاطر خواہ توجہ نہیں دی گئی ہے۔ بہر کیف مظفر مہدی نے اردو شاعری پر تحریک مجاہدین کے اثرات دریافت کرتے ہوئے مومن، مولوی محمد حسین فقیر، سید احمد حسن عرشی، سید عبدالرزاق حسینی کلامی، ابوسلیمان فضلی، یعقوب نانوتوی، قاسم نانوتوی اور احسن نانوتوی کے حوالوں سے معروضی انداز میں اپنا نظریہ پیش کیا ہے۔ نیز خواجہ منظور حسین کے حوالے سے غالب اور آتش کے یہاں تحریک مجاہدین کا سراغ لگایا ہے۔ مظفر مہدی کا یہ مضمون جہاں ہماری معلومات میں خاصا اضافہ کرتا ہے، وہیں مزید تحقیق کے لئے راہ ہموار کرتا ہے۔



اسی طرح ”آل انڈیا مومن کانفرنس اور اردو شاعری“ میں مصنف نے مائل خیر آبادی، عارف شیخ پوری، علی حسن عاصم بہاری وغیرہ کے کلام میں مومن کانفرنس کے اثرات دریافت کئے ہیں۔ صنعت پارچہ بانی کے بکھر جانے کے بعد جب کروڑوں مسلمان بے روزگار ہو گئے تو یہ تحریک معرض وجود میں آئی جس کے مقصد میں قرآن و سنت کی روشنی میں دین حق کے فروغ کے علاوہ اخوت اسلامی کے لیے جدوجہد، تعلیم اور صنعت و حرفت کی ترقی اور معاشرتی اصلاح شامل تھی۔ اس مضمون میں بھی مظفر مہدی نے اپنے معروضات کے حرف آخر ہونے کا دعویٰ نہیں کیا بلکہ اس بابت مزید تحقیق و جستجو جاری رکھنے کی دعوت دی ہے۔

اردو میں حالی کو اس لئے جدید اردو شاعری کا امام تصور کیا جاتا ہے کہ ان کے ہم عصر اڑیا شاعر رادھانا تھہ رائے کی طرح انہوں نے سماجی، سیاسی اور فطری موضوعات کو اپنے فن کے دامن میں سمیٹ لیا اور اردو نظم نگاری کو ایسی نئی جہتوں سے روشناس کیا جن کے بغیر بیسویں صدی کی شاعری (بشمولیت ترقی پسندی و جدیدیت) کا تصور ہی ناممکن تھا۔ رادھانا تھہ رائے کو بھی انہیں معنوں میں اڑیا کی جدید شاعری کا امام تصور کیا جاتا ہے۔ حالی کا ایک اور کارنامہ یہ ہے کہ صنف غزل کے خلاف انہوں نے پہلی بار باقاعدہ آواز اٹھائی، صنف غزل کے مقابلے میں صنف نظم کو فروغ دینے کے لئے اس وقت اب کرنا ان کے لئے ضروری بھی تھا۔ اپنے مضمون ”اردو شاعری کا مجتہد۔۔۔ حالی“ میں مظفر مہدی نے مختلف حوالیات و دلائل کے ذریعہ کلیم الدین احمد کی تردید کی ہے جو حالی کو سرے سے شاعر ہی نہیں مانتے۔ اس لئے مظفر مہدی کہتے ہیں ”حالی کو شاعر تسلیم نہ کرنا نہ صرف یہ کہ حالی کے ساتھ نا انصافی ہوگی بلکہ اسے غیر منصفانہ تنقید کا نام بھی دیا جائے گا۔“ مظفر مہدی نے تو ہمارے اکثر نقادوں کی طرح حالی کی نظم نگاری کی وکالت کی ہے، لیکن انہوں نے حالی کی غزلوں کے جو اشعار بطور نمونہ پیش کئے ہیں، ان کے پیش نظر یہ وثوق کے ساتھ کہا جاسکتا ہے کہ حالی شعوری سطح پر صنف غزل کے مخالف ہونے کے باوجود لا شعوری سطح پر ایک اچھے غزل گو شاعر تھے جس کا اندازہ خود انہیں بھی نہیں تھا۔ ذیل کے چند اشعار بطور مثال پیش کئے جاسکتے ہیں۔

رنج اور رنج بھی تہائی کا

وقت پہنچا مری رسوائی کا





کس سے پیمانِ وفا باندھ رہی ہے بلبل  
کل نہ پہچان سکے گی گلِ ترکی صورت



ہیاس تیری بوئے ساغر سے لذیذ  
بلکہ جامِ آبِ کوثر سے لذیذ



ہے یہ تجھ میں کس کی بو باس اے صبا  
بوئے بید و مشک و عنبر سے لذیذ



قد سے شیریں تری پہلی نگاہ  
دوسری قد مکرر سے لذیذ

حالی کی غزلیہ شاعری پر اپنے ناقدانہ خیالات کا اظہار کرتے ہوئے مظفر مہدی نے کس  
طرح تخلیقیت کے جوہر دکھائے ملاحظہ فرمائیے:

”ان کے عشق میں نہ تو گراوٹ پیدا ہوتی ہے اور نہ ہی مچھلا پن۔ بلکہ عالم شباب میں بھی ان کو  
پاکیزگی و طہارت کا پورا لحاظ رہتا ہے۔“

تنقید میں انشائیہ کا یہ انداز آل احمد سرور کے اسلوب تنقید کی یاد تازہ کر دیتا ہے۔ تنقید میں  
انداز انشائیہ کی کثرت کو تنقید کا ایک عیب سمجھا جاتا ہے۔ لیکن مظفر مہدی کے یہاں یہ انداز خال خال  
ہی نظر آتا ہے۔ لہذا جہاں ان کا یہ انداز آنے میں نمک کا مزہ دے جاتا ہے، وہیں انہیں تنقید کے  
اصل منصب سے نیچے اترنے نہیں دیتا۔

اپنے مضمون ”قوی زندگی میں صحافت کا کردار“ میں مظفر مہدی نے بڑی محنت و مشقت  
سے کام لیا ہے اور فن تحقیق کے تمام مسلمہ اصولوں کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے ثابت کیا ہے کہ دیگر  
زبانوں کی طرح اردو صحافت نے بھی ”علم و ادب“ تاریخ و تہذیب، مذہب و معاشرت، سیاست،

قوانین و ضوابط“ پر اثر انداز ہوتے ہوئے قوم کی ذہنی و فکری تربیت کا فرض انجام دیا ہے۔ اس ایک مضمون کے لیے انہوں نے جامِ جہاں نما، صادق الاخبار، دہلی اردو اخبار، اودھ پنچ، تہذیب الاخلاق، الہلال و البلاغ، الجمعیت جیسے بے شمار اخبار کے اوراق کھنگالے ہیں۔ پورے مضمون کے مطالعہ سے یہی اندازہ ہوتا ہے کہ اردو صحافت نے دوسری علاقائی زبانوں کی صحافت سے کہیں زیادہ قومی خدمات انجام دی ہیں اور تحریکِ حریت میں سب سے اہم کردار ادا کیا ہے۔

جدوجہد آزادی کے سلسلے میں ہر علاقائی زبان میں طبع آزمائی ہوئی ہے اور تقریباً ہر زبان میں اس نوعیت کی شاعری کا ایک بڑا حصہ فنی اور جمالیاتی خوبیوں سے عاری ہوتا ہے، لیکن کچھ ایسا حصہ بھی بچا رہتا ہے جو دائمی اقدار کا حامل ہو۔ مظفر مہدی کا موقف یہ ہے کہ ”ادب میں جدت اور جدیدیت کے تمام بلند بانگ دعوؤں کے باوجود اس حقیقت کو تسلیم کیا جا چکا ہے کہ زندگی کی طرح ادب بھی نصب العین اور غایتی ہوتا ہے۔“ ”سچ تو یہ ہے کہ ”ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی“ ایک بہت ہی پرانا بحث مسئلہ ہے۔ اس میں محض جدید یوں کو ملوث کرنا مناسب نہ ہوگا۔ ادب نصب العین اور غایتی ہو یا نہ ہو، اس کو جمالیات کے معیار پر پورا اترنا ہی ہوگا ورنہ معیاری اور غیر معیاری ادب میں کوئی فرق باقی نہیں رہ جائے گا۔ بہر کیف مظفر مہدی کا مذکورہ مضمون ہماری معلومات میں اچھا خاصہ اضافہ کرتا ہے کیوں کہ اسے بڑی محنت، عرق ریزی اور تحقیق کے بعد لکھا گیا ہے۔

ڈاکٹر احمد سجاد ہمارے ایک مستند نقاد اور محقق ہیں۔ مظفر مہدی نے اپنے مضمون ”ڈاکٹر احمد سجاد بحیثیت محقق“ میں ان کے سب کے اہم تحقیقی کارنامے پر (جو میر غلام علی عشرت بریلوی کی نثری ”داستان سحرالبیان“ سے متعلق ہے) تفصیلی روشنی ڈالتے ہوئے ڈاکٹر احمد سجاد کی تحقیقی حیثیت کو بحسن و خوبی اجاگر کیا ہے۔ حالانکہ قاضی عبدالودود اور امتیاز علی خاں عشرت بریلوی کے کارناموں سے واقف تھے، لیکن ڈاکٹر احمد سجاد سے پہلے ان کی ادبی اہمیت پر کسی نے توجہ نہیں دی۔ وقار عظیم حکیم محمد بخش مہجور کی کتاب ”نورتن“ کو اور عندلیب شادانی مہجور کی داستان ”گلشن نو بہار“ کو ”باغ و بہار“ اور ”فسانہ عجائب“ کی درمیانی کڑی تسلیم کرتے ہیں۔ لیکن احمد سجاد نے ”داستان سحرالبیان“ ہی کو اس درمیانی کڑی کا درجہ دیا ہے۔ مظفر مہدی کا کہنا یہ ہے کہ ”داستان سحرالبیان“

وقار عظیم اور عندلیب شادانی کی نظر سے غالباً نہیں گزری ورنہ وہ وہی نتیجہ اخذ کرتے جو احمد سجاد نے کیا ہے۔ جمیل جالبی نے باقر آگاہ کی نثر کو عشرت کی نثر پر ترجیح دی ہے۔ جمیل جالبی پر تنقید کرتے ہوئے مظفر مہدی لکھتے ہیں ”عشرت پر احمد سجاد کی کتاب میرے گمان کی حد تک ان کی نظر سے گزر چکی ہے، لیکن اس کے باوجود موصوف نے داستان سحرالبیان کے ذکر سے گریز کیا حتیٰ کہ سجاد صاحب کی کتاب ”داستان رام پور کا ایک اہم ذکا عشرت بریلوی“ کے حوالے سے بھی اجتناب کیا ہے جبکہ یہ پہلی کتاب ہے جو عشرت کے کارناموں سے ادبی دنیا کو متعارف کراتی ہے۔“ ان جملوں میں مظفر مہدی تحقیق کی وضع داری کا خاص لحاظ رکھتے ہیں ورنہ کوئی دوسرا نقاد ہوتا تو جمیل جالبی پر تعصب کا الزام تراشتا۔ عشرت کی ”داستان سحرالبیان“ کی لسانی اہمیت یہ ہے کہ اس کی اردو زبان پر پشتو کے اثرات واضح طور پر پائے جاتے ہیں۔ امتیاز علی عرشی نے اپنی کتاب ”اردو اور افغان“ میں اردو پر پشتو کے اثرات کا اعتراف کیا ہے۔ مظفر مہدی کا خیال ہے کہ ”احمد سجاد صاحب نے داستان سحرالبیان کے حوالے سے اس مطالعہ کو آگے بڑھایا ہے اور عرشی کے خیال کو مزید تقویت بخشی ہے۔“ غرض کہ زیر نظر مضمون میں جہاں مظفر مہدی نے ڈاکٹر احمد سجاد کی تحقیقی بصیرت کو واضح کیا ہے، وہیں عشرت کی ”داستان سحرالبیان“ کی لسانی اور ادبی اہمیت کو ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ ”یہ دونوں باتیں اپنی اپنی جگہ پر اہم ہیں۔“

”عبدالماجد دریا آبادی کی آپ بیتی پر ایک نظر“ خصوصی توجہ کا مستحق ہے۔ عبدالماجد دریا آبادی جدید اردو نثر میں بلند مقام رکھتے ہیں۔ ان کی نثر نہایت سیدھی سادی اور رواں دواں ہے۔ ان کی ”آپ بیتی“ میں چند ایسی خصوصیات ہیں جو دوسری آپ بیتوں میں نظر نہیں آتیں۔ عموماً خودنوشت سوانح عمری میں مصنف اپنی شخصیت کو دھلی دھلائی شکل میں پیش کرتا ہے یا اپنے آپ کو بہت زیادہ نمایاں کرنے کے لئے اپنی کمزریوں کو بھی بڑھا چڑھا کے پیش کرتا ہے جن کا حقیقت سے دور کا بھی واسطہ نہیں ہوتا۔ لیکن عبدالماجد دریا آبادی کے قدم اس راہ میں کبھی ڈگمگاتے نہیں ہیں، یہی ان کی بہت بڑی خوبی ہے۔ الحاد سے لے کر مولانا اشرف علی تھانوی کے مرید ہونے تک اور عنفوانِ شباب کی حیاتِ معاشقہ سے لے کر عشقِ حقیقی کی طہارت و رفعت تک انہوں نے جو طویل ذہنی مسافت طے کی ہے، اس کی سچی اور دلکش عکاسی اس آپ بیتی میں نظر آتی ہے۔ اسی وجہ سے مظفر



مہدی رقم طراز ہیں ”انہوں نے اپنی شخصیت کے بارے میں بے فکر اور عقیدت مندوں کی خوش عقیدگی سے بے نیاز ہو کر اپنے گزرے ہوئے لمحات کو ایمان داری کے ساتھ قلم بند کیا ہے۔ سچ پوچھیے تو مولانا کا متقی قلم حقائق سے چشم پوشی نہیں کرتا بلکہ ان حقائق و حوادث کو صفحہ قرطاس پر ہو بہو پیش کر کے بشری کمزوریوں اور بشری فطرت سے ہمیں آشنا کراتا ہے۔ یہی بات مولانا دریا آبادی کو بڑے فنکاروں کی صف میں کھڑا کر دیتی ہے۔“

منظفر مہدی کی تخلیقی بصیرت کا جائزہ لینا ہو تو مندرجہ بالا دونوں جملوں کے آہنگ کا جائزہ لینا کافی ہوگا جو انہیں لاشعور کی سطح پر شعری آہنگ کا ہم رکاب بنا دیتا ہے۔ اگر ان کی نثر میں شعری آہنگ کا یہ پرتو نہ ہوتا تو شاید ان کی نثر کئی دوسرے نقادوں کی طرح بے کیف و بے رنگ ہوتی۔

ملاحظہ ہو:

انہوں نے (فعلین) اپنی (فعلین) شخصیت (مفعولن) کے بارے میں (مفاعیلین) بے فکر (مفعول) اور عقیدت (فاعلاتن) مندوں کی (مفعولن) خوش عقیدگی سے (فاعلین فعلین) بے نیاز ہو کر (فاعلین فعلین) اپنے گزرے ہوئے لمحات (فاعلاتن مفاعیلات) کی ایمان داری (فعلین فعلین) کے ساتھ (مفعول) قلم بند (مفاعیل) کیا ہے (فعلین)

سچ پوچھیے (مستفعلن) تو مولانا (مفاعیلین) کا متقی قلم (مفاعیلین فعل) حقائق سے (مفاعیلین) چشم پوشی (فاعلاتن) نہیں کرتا (مفاعیلین) بلکہ ان (فاعلین) حقائق کو (مفاعیلین) حوادث کو (مفاعیلین) صفحہ قرطاس پر (متفعلن فاعلین) ہو بہو (فاعلین) پیش کر کے (فاعلاتن) بشری (فعلین) کمزوریوں (مستفعلن) اور بشری (متفعلن) فطرت سے (مفعولین) ہمیں (فعل) آشنا کراتا ہے (فاعلین مفاعیلین)

پہلے جملے میں ”خوش عقیدگی سے“ اور ”بے نیاز ہو کر“ تو بالکل ہم وزن مصرعوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ”اپنے گزرے ہوئے لمحات“ بھی غزل کے ایک مصرع کا ٹکڑا معصوم ہوتا ہے۔ (مشارع اپنے گزرے ہوئے لمحات کہاں سے لاؤں) اسی طرح اس جملے کے آخری تین ارکان ”مفعول مفاعیل فعلین“ مل کر بحر ہزج اخرب مکفوف محذوف کی شکل اختیار کرتے ہیں۔ علاوہ ازیں اس جملے میں فعلین اور فاعلین / فاعلات کی تکرار سے ایک ایسا آہنگ پیدا ہوتا ہے جو شعری آہنگ کا لطف دے



جاتا ہے۔ اسی طرح دوسرے جملے کے پہلے حصے میں ہر ایک یادوارکان کے بعد ”مفاعیلین“ کی تکرار ہوتی ہے جس سے نثر میں بھی آہنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ صنفِ قرطاس پر (مقتعلن فاعلن) اور آشنا کراتا ہے (فاعلن مفاعیلن) تو باقاعدہ چھوٹی بحرؤں کے مصرعے ہیں۔ یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ مظفر مہدی کے یہاں غیر شعوری طور پر یہ خصوصیات ابھری ہیں جو انگریزی شاعری کے ورس لبرے ”Verse Libre“ کی ٹلنک سے قریب ہیں۔ میں نے صرف دو جملوں کی مثال دی ہے۔ یہی اسلوبیاتی رویہ مظفر مہدی کے تقریباً تمام تحقیقی اور تنقیدی مضامین کو محیط ہے۔

”صنفِ افسانہ نگاری اور ٹمبس الرحمن فاروقی“ تنقید پر تنقید ہے۔ یعنی فاروقی نے ”افسانے کی حمایت میں“ نامی جو تنقیدی مضمون لکھا ہے اس پر تنقید کی گئی ہے۔ جیسا کہ میں نے پہلے عرض کیا ہے، تنقید بذاتِ خود ایک تخلیقی عمل ہے اور اس پر مزید تنقید ”تخلیق ورتخلیق“ کا درجہ رکھتی ہے۔ فاروقی افسانہ نگاری کو فروغی اور کم تر درجے کی صنفِ ادب قرار دیتے ہیں اور اس کے جواز میں عالمی ادب اور اردو ادب دونوں سطحوں پر گفتگو کرتے ہیں۔ چونکہ مظفر مہدی شروع ہی سے صنفِ افسانہ کی اہمیت کے قائل ہیں، اس لئے فاروقی کے اس مضمون کے مطالعہ سے ان کی تخلیقی ذات میں ایک زوردار دھماکہ Big bang شروع ہو جاتا ہے جو انہیں ایک تخلیقی کرب میں مبتلا کر دیتا ہے اور یہ مضمون لکھنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ ان کے ماقبل شعور سے شعور کی سطح تک ابھرتی ہوئی گونا گوں تصورات کی لہریں ایک دوسرے سے ٹکراتی ہوئی، ایک دوسرے سے ملتی ہوئی اور ایک دوسرے میں گڈمڈ ہوتی ہوئی ان کے ذہن میں ابتر ارا انگیز ہیجانی کیفیت پیدا کر دیتی ہیں جو انہیں مزید تخلیقی کرب میں مبتلا کر دیتی ہیں اور وہ قلم اٹھانے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ وہ بھی عالمی ادب اور اردو ادب دونوں کے حوالوں کو مربوط انداز میں پیش کرتے ہیں اور فاروقی کے نظریات سے اختلاف کرتے ہوئے خود فاروقی کے دلائل میں جو تضادات موجود ہیں، انہیں محققانہ انداز میں ابھارنے کی کوشش کرتے ہیں۔ موصوف کہیں منطقی انداز میں گفتگو کرتے ہیں تو کہیں استفسارانہ انداز میں، لیکن کسی مقام پر لطم و ضبط کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتے۔ مثلاً فاروقی افسانے کے مقابلے میں ناول کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں تو اس کی تردید میں مظفر مہدی کہتے ہیں ”اگر فاروقی کے اس خیال کو تسلیم بھی کر لیا جائے تو کوئی ضروری نہیں کہ ایک صنف کو فروغ دینے کے لئے دوسری مقبول ترین صنف کو دریا برد کر دیا

جائے یا اس کی اہمیت سے انکار کیا جائے۔ واقعہ یہ ہے کہ فن افسانہ کی نفی کے بغیر بھی ناول کی حیاتی تحریک چلائی جاسکتی ہے اور اس کو جاندار اور پاکدار بنایا جاسکتا ہے۔ ”فاروقی کا سب سے بڑا جواز یہ ہے کہ اب تک فن تنقید کا مرکز و محور صرف شاعری ہی رہی ہے، افسانہ نہیں، لہذا افسانہ کم تر درجے کی صنف ادب ہے۔ بقول فاروقی ’ذرا سوچئے اگر آپ کے یہاں چیخوف، موپاساں اور ٹامس مان کے ہم پلہ افسانہ نگار موجود ہوتے تو کیا تنقید کو کتے نے کاٹا تھا جو ان کا ذکر نہ کر کے چھٹ بھئیے شاعروں کا ذکر کرتی؟“ ان کا خیال ہے کہ آج کوئی ادیب ایسا نہیں ہے جو محض افسانہ نگاری کی بنیاد پر زندہ ہو، اس لئے افسانہ ایک ناکارہ اور ناپاکدار صنف ادب ہے۔

اگر کسی صنف ادب پر تنقید کی خصوصی توجہ کو اس صنف کی عظمت کا معیار قرار دیا جائے (جیسا کہ فاروقی سمجھتے ہیں) تو فاروقی خود تضادی Self Contradiction کے شکار نظر آتے ہیں۔ اس ضمن میں مظفر مہدی نے دو اہم سوالات اٹھائے ہیں جن سے یہ خود تضادی واضح ہوتی ہے۔ (۱) ”آخر ہماری تنقید چھٹ بھئیے شاعروں اور ان کی تخلیقات کو اپنا موضوع کیوں بناتی اور انہیں منہ کیوں لگاتی ہے؟ یا محض اس بنیاد پر کہ یہ چھٹ بھئیے شاعر مغرب کے ہم پلہ ہیں؟“ (۲) ”فاروقی نے اپنی کتاب ’افسانے کی حمایت میں‘ میں جن افسانہ نگاروں کا مطالعہ پیش کیا ہے (پریم چند، انور سجاد، بلراج کول، قمر احسن) تو کیا یہ سمجھا جائے کہ وہ انہیں چیخوف، موپاساں اور ٹامس مان کا مساوی درجہ دیتے ہیں؟“ ان سوالات کی ضرورت اس لئے پیش آئی کہ خود فاروقی نے چیخوف، موپاساں اور ٹامس مان جیسے مغربی افسانہ نگاروں کا ذکر چھیڑا ہے۔ ایک طرف فاروقی ہمارے کل افسانوی سرمایہ کی مذمت کرتے ہیں تو دوسری طرف اردو کے چند افسانہ نگاروں کو مستحسن نظروں سے دیکھتے بھی ہیں۔ زیر نظر مضمون میں مظفر مہدی کی ٹلنک یہی رہی ہے کہ وہ فاروقی ہی کے موضوعوں سے Axioms سے گفتنی کا آغاز کرتے ہیں (مثلاً اگر فاروقی کے اس خیال کو تسلیم کر لیا جائے یا اگر ہم فاروقی کے اس خیال سے اتفاق کر لیں جیسے جملوں سے بات شروع کرتے ہیں) اور پھر فاروقی کے نتائج میں یا تو تضاد دریافت کرتے ہیں یا انہیں مختلف دلائل سے غلط ثابت کرتے ہیں۔ اسی قسم کا ایک اور جملہ ملاحظہ فرمائیے: ”ہم تھوڑی دیر کے لئے یہ بھی تسلیم کر لیتے ہیں کہ ناول افسانہ کے مقابلے میں کہیں زیادہ جاندار اور موقع صنف ہے اور کسی بھی فنکار کی شہرت کا بڑا ضامن ہے تو آخر

ضیا، عظیم آبادی جنہوں نے سو سے زیادہ ناول لکھے، ان کا ادبی مقام کیا ہے؟ صادق سرودھنوی، رضیہ بٹ، نسیم انہونوی، عارف ماہروی، نسیم حجازی، سراج انور جیسے ناول نگاروں نے بڑی تعداد میں ناول تخلیق کئے ہیں، لیکن اردو ناول نگاری میں ان کا کیا مقام بنتا ہے؟ ”مظفر مہدی نے پریم چند، منٹو، کرشن چندر، اختر اور یونوی، عصمت چغتائی، سہیل عظیم آبادی، ہاجرہ سرور، خدیجہ مستور، سلام بن رزاق، بلراج مین راو وغیرہ کے حوالے سے اردو افسانوں کی عظمت و وقعت ثابت کی ہے۔ آخر میں مظفر مہدی نے بتایا ہے کہ ملارے اور بودلیر بھی افسانے کو ناول پر ترجیح دیتے تھے۔ انہوں نے ہنری جیمس، دوستووسکی، ترکف، پشکن، کافکا، لارنس، ای۔ ایم۔ فاسٹر، وغیرہ کے حوالوں سے فن افسانہ نگاری کی اہمیت کو اجاگر کیا ہے۔ اس طرح اپنی تخلیقی بصیرت کی مدد سے مختلف زاویہ نگاہ سے روشنی ڈال کر مظفر مہدی نے اپنے موضوع کے ساتھ صحیح انصاف کیا ہے۔ ان کی ساری بحث کالب لباب یہ ہے کہ ”فن افسانہ نگاری کے سلسلے میں فاروقی کا نقطہ نظر اعتدال پسندانہ نہیں بلکہ منفيانہ ہے اور تنقید کا یہ انداز کسی طرح بھی صحت مند تنقید کے زمرے میں شمار نہیں کیا جاسکتا۔“ پورے مضمون کے مطالعہ سے مجموعی طور پر ہمارے ذہن میں یہی تاثر ابھرتا ہے کہ فاروقی ایک منتشر المزاج انسان (A confused man) ہیں۔ مظفر مہدی کے مذکورہ مضمون میں تنقید و تحقیق کے وقار کی پاسداری نظر آتی ہے۔ ورنہ ان کی جگہ وارث علوی ہوتے تو ”تنقید کو کتے نے کاٹا تھا“ ”چھٹ بھئیے شاعر“ ”چہ خوش!“ جیسے طنزیہ فقرہوں کا جواب اور بھی غیر سنجیدہ انداز میں دے سکتے تھے۔ مظفر مہدی کا یہی پروقار، متین اور شستہ انداز ان کے معتبر تخلیقی فنکار ہونے پر دلالت کرتا ہے۔

اس مجموعے میں شامل شدہ مختلف مضامین مختلف النوع ہونے کے باوجود ان میں تحقیق اور تنقید دونوں کا ملا جلا آہنگ پایا جاتا ہے اور تحقیقی عوامل کی سطح پر یہ تمام مضامین ایک ایسے ذہن کی پیداوار معلوم ہوتے ہیں جو کثرت میں وحدت اور گونا گونی میں یک رنگی دریافت کر لیتا ہے۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا ہے، چاہے تحقیق ہو یا تنقید اس کا کوئی نتیجہ حتمی ہوتا ہے نہ حرف آخر کا درجہ رکھتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر تحقیق و تنقید کی کوئی مخصوص منزل نہیں ہوتی بلکہ ”سفرِ مدام سفر ہی تو ہے سفر کا صلہ“ کے مصداق مزید تحقیق و تنقید کے لئے راہ ہموار کرنا اس کا مقصد ہوتا ہے۔ میری رائے میں تحقیق و تنقید کے صحرائے لعل و دق میں مظفر مہدی کا یہ تخلیقی سفر قابل ستائش بھی ہے اور دوسرے نے لکھنے والوں کے لئے قابل تقلید بھی۔



## اردو کی تحریکی شاعری

### جنگ آزادی سے حصول آزادی تک

#### (مظفر مہدی)

مظفر مہدی کا تعلق اس قبیلے سے ہے جو برصغیر ہندو پاک سے دور بیرونی ممالک میں رہ کر اپنے خونِ جگر سے کشتِ شعر ادب کی آبیاری کرتا ہے اور اس طرح اردو کو بین الاقوامی حیثیت عطا کرنے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ زیرِ نظر تصنیف کو میں اس لئے قابلِ قدر سمجھتا ہوں کہ اس میں مصنف نے سمندر کو کوزے میں سمونے کی سعیِ جمیل کی ہے۔ یوں تو مختلف تحریکات سے متعلق اردو میں بہت کچھ لکھا گیا ہے، لیکن سیاسی، سماجی، مذہبی، اصلاحی، ادبی۔۔۔ ان تمام تحریکوں کا اتنا تفصیلی اور بھرپور مطالعہ نیز اردو شاعری پر ان تحریکات کے اثرات کا اتنا عمیق و بسیط محاسبہ کسی اور کے یہاں مجھے نظر نہیں آیا۔ پہلی جنگ آزادی (۱۸۵۷ء) کے تاریخی پس منظر کا ذکر کرتے ہوئے مصنف نے انیسویں صدی میں ہندو اور مسلم دونوں کی سماجی اور مذہبی اصلاحی تحریکوں پر تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔ بیسویں صدی میں مختلف سیاسی تحریکات کا ذکر کرتے ہوئے اردو شاعری پر ان تحریکات کے کیا اثرات مرتب ہوئے ہیں، انہیں بڑی دقتِ نظری اور ژرف نگاہی سے دریافت کیا ہے۔ مظفر مہدی نے اپنی تنقید میں غیر جانب داری اور ادبی دیانت داری کا خاص لحاظ رکھا ہے جو آج کل کم یاب ہے۔ کوئی بھی تحریک ایک دفعہ وجود میں آنے کے بعد ختم نہیں ہوتی بلکہ کچھ دنوں کے لئے دب کے رہتی ہے اور موقع پا کر آتش فشاں کے پھٹنے اور اس سے لاوا کے ابلنے کی طرح پھر سے ابھر کر سامنے آتی ہے۔ لہذا مظفر مہدی کا یہ قول نہایت معقول و معتبر معلوم ہوتا ہے کہ ”ہر دور میں تحریکی شاعری کسی نہ کسی شکل میں اپنا چولا بدل کر نمودار ہوتی رہے گی۔ اس بات کے ثبوت کے لئے بین الاقوامی ادب میں ابھرنے والی تحریکوں، نور ومانیت، نو مارکسیت، نو تارکھیت، وغیرہ کی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔“ پہلی جنگ آزادی سے لے کر حصول آزادی تک مسلمانوں کی قربانیوں کو متعصب تاریخ نویسوں نے نظر انداز کر رکھا ہے۔ زیرِ نظر کتاب کے مطالعہ سے اُن تمام مجاہدینِ وطن اور مجاہدینِ آزادی کا پہلی بار بھرپور تعارف ہوتا ہے جن کے ذکر سے فی الوقت ہماری تاریخ خالی ہے۔ اس اعتبار سے میں مظفر مہدی کی تصنیف ”اردو کی تحریکی شاعری“ کو صرف ”ایک گراں قدر ادبی سرمایہ“ ہی نہیں، بلکہ جنگ آزادی کی تاریخ کا ”ایک انمول انسائیکلو پیڈیا“ بھی قرار دیتا ہوں۔



## نظیر ثانی اشک امرتسری۔ تعارف، تجزیہ اور کلام (معصوم شرقی)

آج سے تقریباً نصف صدی قبل، راقم الحروف نے مظہر امام کی زبانی اشک امرتسری (مرحوم) کی تعریف پہلی بار سنی تھی۔ اشک اپنے عرصہ حیات ہی میں ”نظیر ثانی“ کی حیثیت سے مشہور ہو چکے تھے۔ لیکن سچ تو یہ ہے کہ موصوف کے کارناموں اور ادبی مرتبوں سے متعلق صحیح معنوں میں اس سچ مداں کی آشنائی ڈاکٹر معصوم شرقی کے تحقیقی مقالے ”نظیر ثانی اشک امرتسری۔ تعارف تجزیہ اور کلام کے“ مطالعہ کے بعد ہی ہوئی۔ جس طرح شاعر بنگال پرویز شاہدی نے (بقول مظہر امام) خود کو ادبی رسائل میں شائع ہونے کا موقع نہیں دیا، بلکہ بنگال اور بہار کے مشاعروں کی مقبولیت سے مطمئن رہے، اسی طرح، اشک امرتسری نے بھی بنگال اور بہار کے مشاعروں میں اپنی بے پناہ مقبولیت سے آسودگی حاصل کرتے ہوئے ادبی رسائل میں اپنا کلام چھپوانے سے اکثر گریز کیا، نتیجتاً وہ اردو علاقوں کے اہم نقادوں کی توجہ اپنی طرف مبذول نہ کرا سکے۔ غالباً یہی سبب ہے کہ کسی بھی معیاری شعری انتخاب، تذکرہ، نظم انساں کلو پیڈیا یا تاریخ ادبیہ اردو جیسی کسی کتاب میں ان کا ذکر یا حوالہ راقم الحروف کی نظر سے اب تک نہیں گذرا۔ یوں تو ”اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک“ کے موضوع پر اب تک بہت کچھ لکھا جا چکا ہے، لیکن انجمن ترقی پسند مصنفین، شاہخ کلکتہ سے عملی وابستگی کے باوجود اشک امرتسری کا ذکر اس قسم کی تحریروں میں کہیں نظر نہیں آتا۔ البتہ اتنا ضرور ہے کہ صوبہ بنگال میں اس صاحب طرز شاعر کو اب بھی بڑی قدر و منزلت کی نظر سے دیکھا جاتا ہے اور عزت و احترام کے ساتھ یاد کیا جاتا ہے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ کلکتہ یونیورسٹی کے ایم۔ اے (اردو) کے نصاب میں ایک سو نمبر کا ایک پرچہ اشک کے کلام پر مشتمل ہوتا ہے۔ بنگال میں موصوف کی مقبولیت کا راز غالباً یہ ہے کہ شروع ہی سے اس صوبے کے لوگوں کا عام جھکاؤ بائیں بازو کی طرف رہا ہے اور عوامی شاعر اشک کی شاعری میں ان کی تشنگی و جدان کا سامان وافر مقدار میں مل جاتا ہے۔

زیر نظر تحقیقی مقالے میں جہاں اسکا لرنے بڑی جاں فشانی اور عرق ریزی سے اشک جیسے لاابالی، قلندر صفت البیلے شاعر کے بکھرے ہوئے سوانحی حالات کو یکجہ فراہم کر کے ان سب کو

بڑی کامیابی کے ساتھ ایک لڑی میں پرو دیا ہے، وہیں ان کے مطبوعہ مجموعہ کلام ”سہل اشک“ اور ایک غزلیہ مطبوعہ قلمی نسخے کو سطر بہ سطر ملا کے اشک کے کلیات کی تدوین کی ہے اور اس طرح ”مثنیٰ تحقیق“ کا حق ادا کر دیا ہے۔ مزید برآں تدوین شدہ کلام کا تنقیدی تجزیہ پیش کرتے ہوئے اشک امرتسری اور نظیر اکبر آبادی کی یکساں، ہم موضوع اور متوازی نظموں کا تقابلی مطالعہ ”تقابلی ادبیات“ (Comparative literature) کا ایک نیا باب وا کرتا ہے۔

سب سے پہلے راقم الحروف نظیر اکبر آبادی اور اشک امرتسری ان دونوں کی عوامی مقبولیت کا ذکر کرنا چاہے گا کہ ان دونوں کے کلام کو کس طرح اپنے اپنے زمانے کے خواص نے مسترد کر دیا، لیکن یہ کلام عوام کے دلوں میں گھر کر کے زندہ جاوید بن گیا۔ یہ بات یاد رکھیے کہ نظیر کی پیدائش ۱۸۳۵ء کے لگ بھگ دلی میں ہوئی اور انتقال ۱۸۳۰ء میں آگرہ میں ہوا اور وہیں مدفون ہوئے۔ (راقم کو آگرہ میں مرحوم کے مزار پر حاضری دینے اور فاتحہ پڑھنے کا شرف حاصل ہوا ہے)۔ جوانی ہی کے زمانے سے اس بیچ مدال کو اڑیسہ کے دیہاتوں کا دورہ کر کے وہاں سے اردو اور فارسی کے قلمی نسخوں کی فراہم و بازیافت کا مشغلہ مرغوب رہا ہے۔ ۱۹۶۱ء کے لگ بھگ ضلع کنک کے معصوم پور نامی گاؤں سے راقم السطور نے ایک ایسا قلمی نسخہ دریافت کیا جس میں اردو اور فارسی کے دیگر شاعروں کے ساتھ ساتھ نظیر اکبر آبادی کی چند نظمیں بھی شامل تھیں۔ اس نسخے کے کاتب عفاک علی معصوم پوری تھے اور اس کی تحریر کا زمانہ ۱۸۵۰ء کے لگ بھگ تھا۔ چونکہ نظیر اکبر آبادی کا پہلا دیوان بیسویں صدی کے اوائل ہی میں شائع ہوا، اس لئے یہ قلمی نسخہ مطبوعہ دیوان سے یقیناً پہلے کا ہے۔ قلمی نسخے کی نظموں کا مطبوعہ نسخے کے ساتھ مقابلہ کرنے پر اندازہ ہوا کہ نظیر کی نظم ”بھونچال نامہ“ کے دو بند جو قلمی نسخے میں موجود تھے، مطبوعہ نسخے میں شامل نہیں تھے۔ راقم الحروف نے وہ قلمی نسخہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کو بھیجا جو اُس وقت دلی یونیورسٹی کے شعبہ اردو سے وابستہ تھے۔ ڈاکٹر نارنگ نے بہت چھان پھٹک کے بعد یہ کہہ کر وہ قلمی نسخہ واپس کر دیا کہ تلاشِ بسیار کے بعد بالآخر یہ دونوں بند مخمور اکبر آبادی کے مطبوعہ نسخے میں موجود پائے گئے، لہذا اس قلمی نسخے کی کوئی اہمیت نہیں رہی۔ (وہ قلمی نسخہ فی الحال اڑیسہ اسٹیٹ آرکائیوز، بھونیشور میں محفوظ ہے)۔ یہاں قابلِ غور بات یہ ہے کہ نظیر اکبر آبادی کے انتقال کے صرف ستائیس سال کے اندر ان کا کلام اڑیسہ جیسے دور دراز علاقے سے

معصوم پور جیسے دور افتادہ گاؤں تک پہنچ چکا تھا۔ ۱۸۹۰ء کے لگ بھگ پہلی بار ریل لائن اڑیسہ پہنچی۔ اس زمانے میں معصوم پور گاؤں سے دارالحکومت کلکتہ تک تیس کلومیٹر کا فاصلہ طے کرنے کے لئے بیل گاڑی کے سوا کوئی دوسرا ذریعہ نہیں تھا۔ اور بیل گاڑی کے ذریعہ اتنی دوری عبور کرنے کے لئے رات بھر لگ جاتی تھی۔ یہاں کے گاؤں کے لوگ کروں کے بجائے پولانگ نامی ایک بیڑ کے بیچ ہاتھ تیل جلاتے تھے اور ماچس کے بجائے پتھر سے پتھر کو گھس کر آگ نکالتے تھے۔ ایسی صورت میں نظیر اکبر آبادی کے انتقال کے چند ہی سال کے اندر ان کے کلام کا اڑیسہ کے اندر دینی علاقے تک پہنچنا ایک حیرت انگیز واقعہ ہے کہ نہیں؟ یہ کلام یقیناً ایک ہاتھ سے دوسرا ہاتھ ہوتے ہوئے سیلابی طبیعت والے فقیر فقراء کے ذریعہ یہاں پہنچا ہوگا۔ اس چھوٹے سے واقعہ سے قارئین کرام کو نظیر اکبر آبادی کی عوامی مقبولیت کا اندازہ لگ گیا ہوگا۔ لیکن اشک امرتسری کی عوامی مقبولیت کی نوعیت دوسری تھی۔ نظیر نے کبھی بھی مشاعروں کو اپنے فن کی ترسیل کا وسیلہ نہیں بنایا، بلکہ سماج کے نچلے طبقے کے ساتھ رہ کر انہیں کے لئے لکھتے رہے اور انہی لوگوں میں اپنی تخلیقات بانٹتے رہے، جبکہ اشک بھی عوام کے ساتھ رہ کر عوام کے لئے لکھتے رہے، مگر مشاعروں کا پلیٹ فارم ہی ان کی عوامی مقبولیت کا ذریعہ بنا۔ کہا جاتا ہے کہ کلکتہ کے جن مشاعروں میں عباس علی خاں بے خود، جمیل مظہری، پرویز شاہدی، سالک لکھنوی، رضا مظہری، نواب دہلوی، رئیس الدین فریدی، آرزو سہارن پوری، جرم محمد آبادی، مضطر حیدری، احسان در بھنگوی، حرمت الاکرام، مظہر امام جیسے شعراء شامل ہوتے، ان میں اشک امرتسری کو سب سے اخیر میں پڑھوایا جاتا، کیوں کہ ان کے بعد عوام کسی دوسرے شاعر کو سننا پسند نہیں کرتے۔ مشاعروں میں غزلوں کا دور ختم ہونے کے بعد اشک امرتسری اپنی مترنم آواز میں طویل نظمیں سناتے جن سے سامعین صرف وقتی طور پر محظوظ نہیں ہوتے، بلکہ دوسرے دن کلکتے کی گلیوں میں ان نظموں کا چہ چار ہوتا۔ اس طرح مشاعرے کے توسط سے اشک کی بے پناہ عوامی مقبولیت کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

نظیر اکبر آبادی چلتے پھرتے نظمیں لکھ کر لوگوں کو دے دیا کرتے تھے۔ امتدادِ زمانہ کے ساتھ ان کے کلام کا کچھ حصہ تلف ہو گیا تو کچھ حصہ عوام کے ہاتھوں دور دور تک پہنچتا رہا۔ اس کے برعکس اشک کا ۱۹۴۳ء تک کا تمام کلام کلکتہ کے فسادات کی نذر ہو گیا۔ (اس وقت وہ خود بنارس میں



تھے اور ان کی پوری بیاضی ان کے بھائی اہلق امرتسری کے پاس موجود تھی)۔ پوری بیاضی جل کر خاک ہو گئی۔ گویا ان کی چالیس سالہ محنت کا حاصل صفحہ ہستی سے حرفِ مکرر کی طرح مٹا دیا گیا۔ اشک کی اس بیاضی میں نہ جانے کتنے نادر نایاب جواہر پارے ہوں گے، جو شائقینِ ادب کی نگاہوں سے ہمیشہ کے لئے روپوش ہو گئے۔ معصوم شرقی کے زیرِ نظر مقالے میں جن تخلیقات کی تدوین ہوئی ہے، ان کا معتد بہ حصہ غالباً ۱۹۴۷ء سے ۱۹۵۶ء یعنی صرف نو سال کے تخلیقی سفر کو محیط ہے۔ اشک کا کلام مشاعروں کے توسط سے تو عوام میں مقبول ہوتا گیا، لیکن زندگی کے آخری ڈھائی تین سالوں میں ان کا کلام ملک کے اہم رسائل میں بھی پابندی سے چھپنے لگا جس کے بعد انہیں ملک گیر شہرت حاصل ہوئی۔ بقولِ مظہر امام:

”تقریباً پونے تین سال کے عرصے میں ان کے کلام کی کافی اشاعت ہوئی اور مجھے اردو ادب کی تاریخ میں کسی اور شاعر کی ایسی کوئی مثال نہیں ملتی جس نے اتنے عرصے میں ملک گیر شہرت اور مقبولیت حاصل کی ہو۔“ (اکثر یاد آتے ہیں، مظہر امام، صفحہ ۲۹)

غرض کہ نظیر اور اشک دونوں کے کلام کے کچھ حصوں کا تلف ہو جانا اردو ادب کا ایک ناقابلِ تلافی نقصان ہے۔ پھر بھی جو کچھ بچا ہے، اسے ہمارے ادب و ثقافت کا قیمتی ورثہ ہی سمجھنا چاہیے۔ اب اس امر پر غور کریں کہ اشک امرتسری کو نظیر ثانی کا لقب دینا کہاں تک مناسب ہوگا (جب کہ ان کے مداحوں اور پرستاروں میں عام طور پر یہی لقب مروج ہے)۔

سب سے پہلے عرض کر دوں کہ کوئی شاعر کسی دوسرے شاعر کا ثانی، بدل یا جواب نہیں ہو سکتا۔ بیسویں اور اکیسویں صدی کے بے شمار نظم گو شعراء اقبال سے براہِ راست یا بالواسطہ متاثر ہیں، بلکہ بعض کے یہاں تو ان کی آواز کی بازگشت صاف سنائی دیتی ہے۔ لیکن ان میں سے کسی کو اقبال کا ثانی نہیں کہا جاسکتا۔ اسی طرح میر اور غالب کے اثرات سے شاید ہی کوئی جدید شاعر بچے ہو، لیکن کسی کو بھی میر یا غالب کا ثانی نہیں کہا جاسکتا۔ اس کا سبب یہ ہے کہ جس طرح کسی ایک شخص کا چہرہ کسی دوسرے کے چہرے سے نہیں مل سکتا یا جس طرح کسی ایک شخص کی آواز کسی دوسرے کی آواز سے ہو بہو نہیں مل سکتی، اسی طرح ہر شاعر کی شعری تخلیق دوسرے شاعر کی شعری تخلیق سے جداگانہ حیثیت رکھتی ہے۔ لاکھ یکسانی کے باوجود دو شاعروں کے درمیان فکر و نظر، شعری رویہ، اسالیب و طرزِ اظہار،



لفظیات کے انتخاب اور برتنے کے انداز، لفظ و معنی کے درمیان باہمی ربط قائم کرنے کی کوشش نیز زندگی کے شخصی تجربات کی عکاسی کے لحاظ سے یقیناً کچھ نہ کچھ فرق ضرور محسوس ہوگا۔ طبع انسانی کی گونا گونی اور باہمی بُعد و انحراف کی بنا پر یہ بات فطری بھی ہے اور لازمی بھی۔ البتہ ہر شاعر اپنے پیش رو اور اپنے ہم عصر شاعروں سے شعوری طور پر یا تحت الشعور اور لا شعور کی سطح پر کچھ نہ کچھ اثر ضرور قبول کرتا ہے۔

اس طرح کے اثرات کو توارد، تصرف یا سرقہ: ان میں سے کسی بھی خانے میں رکھا جا سکتا ہے۔ بیرونی اثرات سے قطع نظر ہر تخلیقی فنکار کے یہاں کچھ اس کا اپنا انفرادی رویہ بھی ہوتا ہے جس کی دریافت اہل نظر کے لئے مشکل نہیں۔ اشک امرتسری کو نظیر ثانی کا درجہ کچھ لوگ غالباً اس لئے دیتے ہیں کہ اشک نے نظیر کے کلام سے استفادہ کرتے ہوئے نظیر ہی کے متعدد موضوعات کو عہد جدید کے تناظر میں انہی کے آہنگ میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ویسے نظیر کے رنگ و آہنگ کے اثرات جوش (پیٹ بڑا بدکار، آدمی)، جمیل مظہری (تول اپنے کو تول)، امجد نجمی (مایا یہ سنسکار)، سلام سندیلوی (پاگل کوئے، بھکارن کی لڑکی) کے علاوہ میراجی، احسان دانش، ابن دانش، ابن انشاء، ناصر شہزاد وغیرہ کے یہاں بھی کہیں کہیں ضرور پائے جاتے ہیں، لیکن یہ اثرات اشک امرتسری کی نظموں کی طرح اتنے گاڑھے اور چوکھے نظر نہیں آتے۔ اسی وجہ سے معصوم شرقی نے نظیر کی نظموں آدمی نامہ، فقیروں کی صدا، بخارہ نامہ، روٹیاں، پیسہ نامہ، تب دیکھ بہاریں ہولی کی کے ساتھ اشک امرتسری کی نظموں (بالترتیب) آدمی، فقیروں کی صدا، بخارہ نامہ، روٹیاں، پیسہ، تب دیکھ بہارِ کلکتہ کا تقابلی جائزہ پیش کیا ہے۔ تقابلی جائزہ لیتے وقت دونوں شاعروں میں سے کون کس اعتبار سے کس سے آگے نکل گیا ہے یا کون کس پر سبقت لے گیا ہے، اس پر تفصیلی طور پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے۔ معصوم شرقی کے اس اندازِ نقد و نظر کو محض تاثراتی تنقید ہی کے ذیل میں رکھا جاسکتا ہے۔ ورنہ صنفِ شاعری ایسی صنف ہے جس کی لامتناہی جہتیں ہوتی ہیں اور ان تمام جہتوں کو عبور کئے بغیر اس قسم کے تقابلی مطالعہ سے کسی حتمی فیصلے پر پہنچنا ہمیشہ ناقص و نامکمل ثابت ہوگا۔

اب اس بنیادی سوال پر آئیے کہ خود نظیر کی عوامی مقبولیت مسلم سہی، خواص میں بحیثیت شاعران کا کیا مقام ہے؟ یعنی شاعری کے مسلمہ معیاری اصول کے تحت نظیر دیگر تمام شاعروں کے

درمیان کہاں کھڑے نظر آتے ہیں؟ اگر خود نظیر کا مقام مستحکم نہ ہو تو نظیر جانی کا ادبی مقام بھی متزلزل نظر آئے گا۔ اس لئے نظیری کی شاعری کی تعین قدر سے گفتگو کا آغاز کرنا مناسب ہوگا۔ اس کے بعد ہم دیکھیں گے کہ نظیر کی کون کون سی خوبیاں اشک کے کلام میں کہاں کہاں در آئی ہیں اور کوا (۱) کی سی خوبیاں باقی رہ گئی ہیں جن کا Infiltration نہیں ہو پایا ہے۔

نظیر اکبر آبادی کی شخصیت اور شاعری دونوں شروع ہی سے متنازعہ رہی ہیں۔ بعض تذکرہ نگاروں اور نقادوں نے نظیر اکبر آبادی کو ایک بازاری قسم کا شاعر کہہ کر نظر انداز کر دیا۔ غالب کے قریب ترین دوست مصطفیٰ علی خان شیفتہ نے اپنے تذکرے ”گلشن بے خار“ میں لکھا کہ ”نظیر اکبر آبادی کی شاعری بازاری ہے، اس لئے انہیں شاعروں میں شمار نہیں کیا جاتا چاہیے۔“ بازاری شاعری سے ان کی مراد سوقیانہ پن، ابتدال، عریانی، فحاشی پر مبنی اور عوام کی زندگی سے جوڑے ہوئے سماجی اور تفریحی مشغولیات کو عام فہم زبان میں پیش کرنے والی شاعری تھی۔ ”گلشن بے خار“ کے جواب میں میر قطب الدین باطن نے ایک تذکرہ ”گلشن بے خزاں“ لکھا جس میں غالب کو نیچا کر کے دکھایا گیا ہے۔ اس سے غالب کے طرف داروں اور نظیر کے مداحوں کے درمیان چشمک کا اندازہ بھی لگایا جاسکتا ہے۔ محمد حسین آزاد اور حالی جوار دو میں نظم گوئی کے مبلغ تھے، انہوں نے بھی نظیر کی نظموں کو درخور اعتناء نہیں سمجھا۔ سبلی بھی نظیر کے ابتدال پر تالاں ہیں۔ لہذا پروفیسر احتشام حسین نے بجا فرمایا ہے کہ ”نظیر نے عوام کے جذبات کی ترجمانی کی تو عوام نے نظیر کو زندہ رکھا۔ اردو شاعری کی معیار پرستی نے نظیر کو ختم ہی کر دیا تھا، اگر فقیروں اور گداگروں اور معمولی پڑھے لکھے لوگوں نے ان کے ”بخارا نامہ“، ”آدی نامہ“ اور دوسری نظموں کو یاد نہ رکھا، دتا۔“

نظیر اکبر آبادی کے انتقال کے تقریباً سو سال کے بعد موصوف کا دوبارہ احیاء ہوا، یعنی ان کی شاعری کی از سر نو تعین قدر کی کوشش کی گئی۔ اس عمل میں ”کلیاتِ نظیر“ کے مرتب اور ”زندگانی بے نظیر“ کے مصنف پروفیسر عبدالغفور شہباز، پروفیسر ضیاء احمد بدایونی، نیاز فتح پوری، سیما ب اکبر آبادی وغیرہ پیش پیش رہے۔ کلیم الدین احمد جنہوں نے پوری اردو غزل اور اردو تنقید سے انکار کر دیا تھا، یہ کہہ کر اردو والوں کو چونکا دیا کہ ”اردو شاعری کے آسمان پر نظیر اکبر آبادی کی ہستی تنہا ستارے کی طرح درخشاں ہے۔“ پھر ترقی پسند تحریک کے بعد تو نظیر کے شعری سرمایہ کو کلاسیک کا درجہ مل گیا۔

مجنوں گورکھ پوری، احتشام حسین، اختر اور یونو، سجاد ظہیر، علی سردار جعفری، ظ۔ انصاری، محمد حسن اور قمر رئیس جیسے ترقی پسند نقادوں نے اپنی تنقید کے ذریعہ نظیر کو زندہ جاوید بنادیا۔ لیکن اصل سوال یہ رہ جاتا ہے کہ شعریات کے مسلمہ اصول کے تحت نظیر یا اشک امرتسری جیسے شاعروں کو پرکھا جاسکتا ہے یا ایسی شاعری کو جانچنے کے لئے ایک نئی شعریات قائم کرنے کی ضرورت ہے؟ آپ نظیر یا اشک امرتسری کی نظمیں پڑھتے جائیے۔ ان کا تقریباً ہر مصرع ”بیانیہ“ نظر آئے گا جس پر سپاٹ، ہموار اور مسطح (Flat) ہونے کا شائبہ ہوگا۔ آپ ان کے صحرائے شاعری میں دور دور تک نکل جائیے، بہت کم کہیں تشبیہ، استعارہ، پیکر یا علامت جیسے کسی جدلیاتی لفظ (Dialectical word) نظر آئے گا جس کی موجودگی کو شمس الرحمن فروقی جیسے جدید نقاد شاعری کے لئے ضروری، بلکہ ناگزیر سمجھتے ہیں۔ چوں کہ کلیم الدین احمد وقتاً فوقتاً چونکا دینے والے بیانات دیتے رہتے ہیں، اس لئے انہوں نے نظیر کو آسمان شاعری کا تنہا درخت سا رہ بتا کر ان کے تمام متقدمین اور متاخرین کا مرتبہ گھٹا دیا، لیکن سچ پوچھئے تو نظیر کی نظمیں کلیم الدین احمد کے بنائے ہوئے تنقیدی اصول پر بھی پوری نہیں اترتیں۔ مسدس یا مخمس کی شکل میں لکھی گئی نظیر کی نظموں میں تسلسل تو ہوتا ہے، لیکن ان کی کوئی نظم چست (Compact) نہیں ہوتی۔ یعنی کسی بند کو کہیں سے بھی ہٹایا جاسکتا ہے اور مجموعی تاثر کو مجروح کئے بغیر یہ بند آگے پیچھے بھی ہو سکتے ہیں۔ اس لئے ان نظموں میں خیالات کے عروج اور انتہا کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ وہ تمام حربے جو کلیم الدین احمد اردو کے تمام دیگر شاعروں کو مسترد کرنے کے لئے استعمال کرتے ہیں، ان سب سے صرف نظر کرتے ہوئے نظیر اکبر آبادی کو خصوصی رعایت بخشتے اور انہیں کو سب سے اہم شاعر گردانتے ہیں۔ اس کا مطلب یہی ہوا کہ اگر کلیم الدین احمد اپنے بنائے ہوئے تنقیدی اصول کو ایمان داری کے ساتھ صحیح طور پر نظیر کی نظموں پر منطبق کرتے تو شاید انہیں نظیر کو بھی مسترد کرنا پڑا۔ اقبال کا قول کہ ”برہنہ حرف نہ گفتن کمال گویائی است“ بڑی حد تک درست، لیکن نظیر کی برہنہ گفتاری میں بھی وہ کیفیت ہوتی ہے جو انسانی جذبات کے سمندر میں اٹھل پھٹھل مچا دیتی ہے۔ افسوس کا مقام ہے کہ جدید نقادوں کے ذریعہ نظیر کی برہنہ گفتاری کی ابھی تک کوئی شعریات مرتب نہ ہو سکی۔ ہمارے شعروادب میں کلام نظیر کو اب کلاسیک کا درجہ مل چکا ہے، جس کی وجہ سے اس کی اہمیت کو انکار کرنا غالباً اب کسی کے لئے ممکن نہ ہوگا۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہمارے



نقادوں کی جھولی میں جتنے تنقیدی اصول پڑے ہوئے ہیں، ان پر نظر ثانی کر کے ان کے زاویہ نقد و نظر کو بدلنے کی ضرورت ہے۔ نظیر کی شاعری کی دلکشی و دلآویزی کا راز جاننے کے لئے نہ ”جدلیاتی لفظ“ کی تھیوری کام آسکتی ہے، نہ ”ابتداء، عروج و انتہا“ کا مفروضہ معاون ثابت ہو سکتا ہے۔ البتہ راقم الحروف کی وضع کردہ ”اضافی تنقید“ کی تھیوری ہی کو رہنما اصول کے طور پر قبول کیا جائے تو یہ گتھی بآسانی سلجھ سکتی ہے۔ شاعری میں ”لفظ و معنی“ کے رشتے پر غور کرنے سے پتہ چلے گا کہ ہر لفظ کے ارد گرد اس کے لغوی معنی کے علاوہ ان کے متحرک انسلالات کے ہالے ہوتے ہیں، لیکن یہ شاعری کے اصل معنی نہیں ہوتے۔ شعر کی قرأت کے دوران مختلف الفاظ کے درمیان جو خلا (gap) ہوتا ہے، اسی میں شاعری کے اصل معنی پوشیدہ ہوتے ہیں اور یہ اس وقت سامنے آتے ہیں جب قاری عقل و جذبات کی مدد سے اس خالی پن کو پُر کرنے کوشش کرتا ہے۔ یہی کوشش شعر کی معنوی کیفیات اور جذباتی کیفیات کے ابلاغ میں معاون ثابت ہوتی ہے۔ مجموعی طور پر ان کیفیات کے ابلاغ کے دوران جذبات کی اضافی فراوانی ہو تو ہم اس ادبی تخلیق کو ”پچی شاعری“ کے زمرے میں شامل کریں گے، ورنہ نہیں۔ یہی ”اضافی تنقید“ کی شعریات ہے۔ اس شعریات کے اعتبار سے اگر کوئی شعریا نظم بظاہر سپاٹ اور محض بیانیہ بھی ہو تو اس پر گہرائی سے غور کرنے سے بعض اوقات مذکورہ بالا خصوصیت کی نشان دہی بعید از امکان نہیں۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو نظیر اکبر آبادی اور اشک امرتسری دونوں کی بیشتر تخلیقات کو ان کے بیانیہ اسالیب کے باوجود پچی شاعری کے زمرے میں شامل کیا جاسکتا ہے۔

نظیر اور اشک دونوں نے ”بخارہ نامہ“ پر طبع آزمائی کی ہے۔ دونوں کی نظموں کے ابتدائی بند ملاحظہ فرمائیے:

نمک حرص و ہوا کو چھوڑ میاں، مت دیس بدیس بھرے ہمارا  
قزاق اجل کا لوٹے ہے دن رات بجا کر نثار  
کیا بدھیا، بھینسا، بیل، شتر، کیا گوئیں، ہلا، سر بھارا  
کیا گیہوں، چاول، موٹھ، مٹر، کیا آگ، دھواں، کیا انگارا

سب ٹھ ٹھ پڑا رہ جاوے گا، جب راد چسے گا بخارا



(نظیر اکبر آبادی)

کیا دشت و دمن، کیا سرو سخن، کیا صحن چمن کیا فوارہ  
کیا شیشہ و مے، کیا نغمہ و نے کیا رقص تبان مہ پارہ  
کیا بنتِ عنب، کیا سازِ طرب، کیا ڈھولک، نوبتِ نقارہ

کیا وایر لیس، کیا ریڈ یوسٹ، کیا پیانو، بنجو، اکتارا  
سب ٹھانڈ پڑا رہ جائے گا جب لا د چلے گا، بنجارا  
(اشکِ امرتسری)

بے ثباتی حیات ہر انسان کو زندگی بھر مضحک اور مضطرب رکھتی ہے، چاہے وہ شاعر ہو یا نہ ہو۔ ”ہم کہاں سے آئے ہیں؟ کب تک اس گلزارِ ہست و بود کے ساتھ ہماری وابستگی رہے گی؟ ہمارے بعد اس گلشن کا حال کیا ہوگا، جس کی آبیاری ہم نے خونِ جگر سے کی ہے؟ یہ اس قسم کے سوالات ہیں جن کا ذہن میں بار بار ابھرنا عین فطرتِ بشری کے مطابق ہے۔ چونکہ شاعر نہایت حساس فرد ہوتا ہے، اس لئے ہر شاعر کے یہاں انہیں سوالات سے وابستہ خیالات و جذبات کا کہیں نہ کہیں کسی نہ کسی انداز سے اظہار ہوتا ہے، (چاہے اس شاعر کا تعلق کسی بھی زبان یا کسی بھی خطے سے ہو۔)

لہذا انگریزی شاعر شرٹلے نے کہا ہے:

Sceptre and crown

Must tumble down

And in the dust be equal made

With the poor crook'd scythe and spade

(Shirley)

نظیر اکبر آبادی اور اشکِ امرتسری کی مذکورہ نظموں میں بھی اسی قسم کی محزونی، بے چارگی اور بے بسی کی عکاسی ہوئی ہے۔ نظیر اکبر آبادی (اور ان کے نقشب قدم پر چل کر اشکِ امرتسری) نے اپنی پوری پوری طویل نظموں میں جو بات کہنی چاہی ہے، اسے غالب نے اپنے صرف ایک شعر میں

ادا کر دیا ہے،

نغمہ ہائے غم کو بھی اے دل، غنیمت جانو

بے صدا ہو جائے گا یہ ساز، ہستی ایک دن

اس شعر کی کامیابی کے لئے غالب کی تخلیقیت تو ذمہ دار ہے ہی، لیکن یہ صنفِ غزل کا بھی کمال ہے کہ اس کا ایجاز و اختصار بڑے سے بڑے وسیع و عریض موضوعات، تجرباتِ حیات اور وارداتِ قلبی کو بھی اپنے دامن میں سمیٹ لیتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ نہ کرنا چاہیے کہ راقم الحروف کسی ایک صنفِ سخن کو کسی دوسری صنفِ سخن پر فوقیت دینے کا قائل ہے۔ نہیں ہرگز نہیں۔ راقم کا عقیدہ ہے کہ ہر صنفِ سخن کو اس کے اپنے دائرہ عمل میں رکھ کر ہی دیکھنا اور پرکھنا چاہیے اور اس طرح فن پارے سے جمالیاتی حظ اخذ کرنا چاہیے۔

نظیر اکبر آبادی کو جزئیات نگاری میں یدِ طولیٰ حاصل تھا۔ آس پاس کی چھوٹی چھوٹی چیزوں پر ان کی نظر گہری تھی۔ لہذا جزئیات کے ذکر سے وہ نظموں کو آگے بڑھاتے جاتے ہیں، جس کی بنا پر ان کا انداز محض بیانیہ (Descriptive) معلوم ہوتا ہے نیز ان میں تشبیہات، استعارات، پیکر تراشی، جیسی شاعری کی بنیادی ضروریات کا بظاہر فقدان نظر آتا ہے۔ پھر بھی ان کی بے مثال باریک بینی، جزئیات نگاری اور خیالات کی بے پناہ روانی کی وجہ سے آنکھوں کے سامنے ایسی چلتی پھرتی تصویر کھنچ جاتی ہے جسے شبلی نے محاکات اور ٹی۔ ایس۔ ایلٹ نے طزومات معروضیہ (Objective correlatives) کی خصوصیات سے منسوب کیا ہے۔ نظیر اور اشک دونوں کی نظموں میں جزئیات نگاری کی مشابہت ملاحظہ فرمائیے

نظیر اکبر آبادی:

جس جا پہ ہانڈی، چولہا، تو اور نور ہے

خالق کی قدرتوں کا اسی جا ظہور ہے

چولھے کے آگے آنچ جو جنتی حضور ہے

جتنے ہیں نور، سب میں یہی خاص نور ہے

اس نور کے سبب، نظر آتی ہیں روٹیاں

(نظم۔ روٹیاں)

اشکِ امرتسری:

ہے عید کا دن اور دھوم مچی ہے تیری امارت کی ہرجا  
ہے عید کا دن اور بھوکوں میں ہے تیری سخاوت کا چہ چا  
ہے عید کے دن بھی اپنے یہاں درپیش وہی رونا دکھڑا

اُٹا ہے تو، اوندھی ہنڈیا، چوٹیا ہے پڑا ٹھنڈا بابا  
کچھ راہِ خدا پر دے بابا، کچھ راہِ خدا دلوا بابا

(نظم۔ فقیر کی صدا)

نظیر اور اشکِ دونوں کی جزئیات نگاری میں فرق یہ ہے کہ نظیر کی لفظیات ان کے اپنے  
عہد کی نمائندگی کرتی ہے جب کہ اشک کی لفظیات کا تعلق عہدِ جدید کے نئے ذخیرۃ الفاظ سے ہے۔  
نظیر اور اشک کے درمیان زمانی اعتبار سے ڈھیرھ سو سال کا فرق ہے۔ اس لئے دونوں کے فرہنگ  
الفاظ میں قدیم اور جدید کا فرق پایا جانا فطری ہے۔ مثلاً اشک کے ذیل کے مصرعوں میں جو الفاظ  
استعمال ہوئے ہیں، نظیر کے یہاں ان کی توقع نہیں کی جاسکتی:

(۱) کیا وائرلس، کیا ریڈیوسٹ، کیا پرائو، بنجو، اکتارا

(۲) کیا ریل، سڑک، موٹر، لاری، کیا اسٹیمر، کیا طیارہ

(۳) کیا پھٹے ایٹم، اڑتے راکٹ، بہتے ڈالر کا دھارا

(۴) کیا جنگی اڈا، بحری رستہ، امدادی دستہ، دمکل

کیا گندھک اور بارود جن، کیا دھات کا معدن، کیا جنگل

کیا لوہا، سونا، سیسہ، کانسر، پیتل، تانبہ اور پارہ

اس کے برعکس نظیر نے بہت سے ایسے الفاظ استعمال کیے ہیں، جو ان کے اپنے زمانے میں تو مستعمل  
تھے، لیکن اب متروک ہو چکے ہیں۔ علاوہ ازیں نظیر بہ وقتِ ضرورت ایسے ایسے الفاظ و تراکیب گڑھ  
لیتے ہیں جو ہمیں بہ یک وقت متحیر کر دیتے ہیں اور سکتے ہیں بھی ڈال دیتے ہیں۔ ہمیں تعجب ہوتا ہے  
کہ اس پیدائشی شاعر میں لفظوں سے کھیلنے، انہیں توڑ پھوڑ اور اٹھا چٹک کرنے کی کتنی خداداد صلاحیت

موجود تھی۔ نظم ”پری کا سراپا“ کا یہ بند ملاحظہ فرمائیے:

خوں ریز کرشمہ، ناز ستم، غمزوں کی جھکاوٹ ویسی ہی  
مڑگاں کی سناں، نظروں کی انی، ابرو کی کچھاوٹ ویسی ہی  
قتال نگہ اور دشت غضب، آنکھوں کی اگاوٹ ویسی ہی  
پلکوں کی جھپک پتلی کی پھرت، سرے کی گھلاوٹ ویسی ہی

عیار نظر، مکار ادا، تیوری کی چڑھاوٹ ویسی ہی

اس نظم میں سینوں کی لڑاوٹ، بالے کی ہلاوٹ، دھڑیوں کی جماوٹ، چھلوں کی چھلاوٹ، ٹھوکر کی لگاوٹ، ٹٹھنھوں کی اڑاوٹ، جوہن کی دکھاوٹ، رنگوں کی کھلاوٹ، سج دھج کی سجاوٹ، موٹھوں کی کچھاوٹ جیسی ترکیبوں کے استعمال سے ہمارے ذہن میں ایک چلتی پھرتی تصویر ابھرتی ہے جس کی وجہ سے نظم میں محاکات کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اور نظم کا صوتی آہنگ ہمیں ایک خواب و خیال کی جنت میں پہنچا دیتا ہے۔ یہ خوبی اردو کے کسی بھی دوسرے شاعر کی نظموں میں پائی نہیں جاتی۔

نظیر اکبر آبادی کے دور یعنی ۱۷۳۵ء تا ۱۸۳۰ء کے عرصے کو کھڑی بولی کی لسانیاتی تشکیل کا دور کہا جاسکتا ہے۔ یہ عرصہ ہندی کے ”ریتی کال“ کا زمانہ ہے جس میں ہندی کی تمام شاعری برج بھاشا میں کی جاتی تھی اور کھڑی بولی کو ناقابل اعتناء سمجھا جاتا تھا۔ ایسے زمانے میں اردو کے شاعروں نے کھڑی بولی کو سینے سے لگایا اور فارسی کی شعری روایت کو کھڑی بولی میں داخل کر کے غزل، قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، جیسے اصنافِ سخن کو معراجِ کمال تک پہنچایا۔ نظیر نے میر کی طرح ایک لمبی عمر پائی۔ میر سے گیارہ سال چھوٹے تھے۔ چھ سال کے تھے کہ ولی اورنگ آبادی کا انتقال ہو گیا۔ پچاس سال کی عمر کے دوران انہوں نے سراج اورنگ آبادی، منظر جان جاناں، سودا، درد سب کا دور دیکھا۔ ان کی عمر پچھتر سال کی تھی کہ میر کا انتقال ہو گیا۔ نظیر اکبر آبادی نے مصحفی اور انشاء کی پیدائش بھی دیکھی اور ان کا انتقال بھی دیکھا۔ موصوف شاہ نصیر، بہادر شاہ ظفر، ناسخ، ممنون دہلوی، ذوق، غالب، مومن، انیس، دبیر ان سب سے سنیئر شاعر تھے۔ یہی دور کھڑی بولی کی تاریخ کا ایک اہم دور ہے۔ ولی دکنی (۱۶۶۷ء تا ۱۷۳۱ء) سے لے کر ناسخ (۱۷۸۷ء تا ۱۸۳۸ء) تک پہنچتے پہنچتے کھڑی بولی اردو کی



شکل میں بالکل صاف ستھری اور با محاورہ بن گئی۔ ۱۸۰۳ء کے لگ بھگ فورٹ ولیم کالج، کلکتہ میں اردو نثر کو فروغ حاصل ہوا۔ اُسی زمانے میں کلکتہ میں اردو پریس قائم کیا گیا، اردو کی ڈکشنری، اردو کی قواعد کی کتاب (رسالہ گلکرسٹ) اور انگریزی اردو ڈکشنری مرتب ہوئی۔ نظیر اکبر آبادی کے سوا باقی شاعروں نے کھڑی بولی (اردو) میں عربی و فارسی الفاظ و تراکیب سے اپنی شاعری کو مزین کیا تو نظیر اکبر آبادی نے اپنے فن کی اساس لوک گیتوں اور عوامی بولیوں پر رکھی اور اپنی شاعری میں عوام کے تاثرات اور احساسات کی سچی نمائندگی کرتے رہے۔ اس طرح ان کی شاعری کی زبان ایک طرف ہندی کی ”ریتی کال“ کی شعری زبان سے الگ حیثیت رکھتی ہے تو دوسری جانب اُس وقت کی اردو شعری روایت سے ہٹ کر عام فہم، فارسی و عربی تراکیب سے میرا ایک ایسی زبان پر مبنی ہے جو صحیح معنوں میں آج کی ”ہندوستانی زبان“ کہلانے کی مستحق ہے۔ نظیر کے فرہنگ لفظیات میں اُس زمانے کے پھلوں، جانوروں، مختلف کھیل تماشوں، میلوں ٹھیلوں، رسموں، رواجوں کو تر بازی۔ بلبلوں کی لڑائی اور عام آدمی کے آنے والے بھاؤ جیسے موضوعات سے وابستہ الفاظ کثرت سے شامل ہیں۔ ظاہر ہے کہ کسی بھی نظیر ثانی کے مدعی کے لئے ان تمام لسانی خصوصیات کو اپنے فن کی گرفت میں لانا ناممکنات میں سے ہے۔ لہذا لطف الرحمن کا یہ کہنا بالکل بجا ہے کہ ”نظم نگاری کی پوری جمالیاتی روایت میں نظیر رنگ کا تنہا شاعر ہے۔ اس کے بعد اردو شعراء میں قلندرانہ طرزِ حیات کا حامل کوئی دوسرا شاعر نہیں گذرا۔ یہی وجہ ہے کہ نظیر مخصوص طرز و احساس کا واحد شاعر ہے جو اس روایتِ سخن کا موجد بھی ہے اور خاتم بھی۔“

(نظیر تنہا رنگ کا تنہا شاعر۔ مطبوعہ غالب نامہ، نئی دہلی، جنوری ۲۰۱۰ء صفحہ ۱۴۴)

لطف الرحمن کے قول کو وسعت دے کر راقم الحروف یہ کہنا چاہے گا کہ صرف اردو تو کیا ہندوستان کی کسی بھی ملاقاتی زبان یا ساری دنیا کی کسی بھی زبان کے کسی بھی شاعر کو نظیر اکبر آبادی کے مقابلے میں کھڑا نہیں کیا جاسکتا۔ ایک طرف ان کی شاعری امیر خسرو، کبیر، ناک اور دیگر صوفی سنتوں کی روحانیت اور بشر دوستی سے جڑی ہوئی ہے تو دوسری طرف عوام کے دکھ درد میں ہمیشہ شامل رہنے کی وجہ سے جمہوریت، سوشلزم اور کمیونزم کا پیش خیمہ ثابت ہوتی ہے۔ یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ اس دور میں جب مارکس، انگلس، گورکی جیسے اشتراکیت پسندوں کا وجود ہی نہیں تھا، نظیر نے کوڑی

نامہ، پیسا نامہ، تلاش زر، روپیا نامہ، روٹیاں، چپاتی نامہ، پیٹ کے لئے، آنا دال، جیسی نظمیں لکھ کر ان تمام مفکروں کے فکری رجحان کے پیش رو ہونے کا شرف حاصل کیا۔ اشتراکی رجحان کی عمومیت و مقبولیت کے بعد بیسویں صدی کے مختلف زبان کے شعراء چاند اور سورج کو روٹی سے تشبیہ دینے لگے۔ لیکن اٹھارھویں صدی کے اس البیلے شاعر نے پہلے ہی کہہ دیا تھا:

پوچھا کسی نے یہ، کسی کامل فقیر سے  
یہ مہر و ماہ حق نے بنائے ہیں کا ہے کے؟  
وہ سن کے بولا ”بابا خدا تجھ کو خیر دے  
ہم تو نہ چاند سمجھیں، نہ سورج ہیں جانتے

بابا ہمیں تو یہ نظر آتی ہیں روٹیاں

راقم الحروف کا اندازہ ہے کہ عوامی مسائل سے وابستگی کے اعتبار سے ملکہ الیزابتہ کے دور کا دنیا کی کسی بھی زبان کا کوئی شاعر نظیر اکبر آبادی کے مقابل کھڑا نہیں ہو سکتا۔

یوں تو نظیر اکبر آبادی نے غزلیں بھی کہی ہیں، سراج، قدرت، فغاں، اصغر کی غزلوں پر تضمین بھی کی ہیں اور سعدی اور حافظ کے فارسی کلام پر اردو میں تضمین کر کے ”صنعت ذواللسانین“ کا تجربہ بھی انجام دیا ہے۔ لیکن وہ بنیادی طور پر نظم کے شاعر ہیں۔ آدمی نامہ، ”بخارہ نامہ“، ”روٹیاں“، ”فقیروں کی صدا“، ”پیسہ نامہ“، تب دیکھ بہاریں ہولی کی“ وغیرہ موصوف کی شاہکار نظمیں ہیں۔ یہ تمام نظمیں تو اٹھارھویں اور انیسویں صدی عیسوی کی تھیں۔ انہیں موضوعات کو اشک امرتسری نے بیسویں صدی کے تناظر میں برتا ہے۔ اشک کی نظموں پر نظیر کے انعکاس کا اس لئے گمان گزرتا ہے کہ انہوں نے نظیر کی نظموں کے اسالیب کا لحاظ رکھتے ہوئے نظیر ہی کے وزن و آہنگ ہی میں یہ نظمیں کہی ہیں۔ لیکن سچ تو یہ ہے ان کا اپنا الگ تھلگ رنگ ہے جس کی شناخت مشکل نہیں۔ نظیر اور اشک دونوں کے درمیان زبان کا فرق ہے۔ نظیر کے سامنے نظم نگاری کی کوئی روایت نہیں تھی، کوئی ماڈل موجود نہیں تھا۔ انہوں نے اپنے دور کے عوام کی کھر در کی اور بے مزہ زبان کو شعریت کا خوبصورت جامہ پہنایا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب اردو زبان خود تشکیلی دور سے گزر رہی تھی اور اس زبان کی مشاطگی میں خود نظیر نے ایک اہم کردار ادا کیا تھا۔ اس کے برعکس اشک امرتسری کو

اقبال، سیماب، جوش وغیرہ کی شعری روایت سے استفادہ کرنے کا سنہرا موقع دستیاب ہوا۔ انہیں کی بنی بنائی اور ڈھلی ڈھلائی زبان کا میدان ملا جس میں وہ اشیہب قلم کو بآسانی تیز سے تیز دوڑاتے رہے۔ نظیر کے یہاں فارسی اور عربی تراکیب کا استعمال بہت کم ہوا ہے جب کہ اشک بڑے آزادانہ، بے نیازانہ اور بے باکانہ انداز میں ایسی ترکیبوں کا استعمال کرتے رہے ہیں۔  
ذیل کی مثالوں سے اس بات کو سمجھنے میں آسانی ہوگی:

(i) کہتے ہیں وہ کہو تو سہی کیا ہیں روٹیاں  
کہہ دو کہ زندگی کا سہارا ہیں روٹیاں  
اعجازِ جاں نوازِ مسیحا ہیں روٹیاں  
کم یاب ہیں کہ جانِ تمنا ہیں روٹیاں

مجھ کو فسانہ حضرت آدم کا یاد ہے  
گندم بنائے عالمِ خیر و فساد ہے

(نظم۔ روٹیاں)

(ii) فرعون مصر و حضرت موسیٰ بھی آدمی  
نار و منی بھی، کرشن کنہیا بھی آدمی  
پست و ذلیل و خوار بھی رسوا بھی آدمی  
بالا، بلند ارفع و اعلیٰ بھی آدمی

ہے آدمی جو مظہر ذات و صفات ہے

ہے آدمی جو بندۂ لات و منات ہے

(نظم۔ آدمی)

کیا دورِ جہالت کے بندھن، کیا عہدِ رواں کی زنجیریں  
کیا قارونوں کا سرمایہ، کیا ہمدادوں کی جاگیریں  
کیا عرش سے ملنے محل و مکاں، کیا فرش پہ ہستی تعمیریں

(iii)

کیا سود کی گھڑی، بوجھ کا بقیہ، منصوبوں کا پشتارہ

سب ٹھاٹھ پڑا رہ جائے گا جب لاد چلے گا۔ بخارہ

(نظم۔ بخارہ نام)

بخارہ کون ہے؟ معصوم شرقی سمجھتے ہیں کہ یہ موت کا فرشتہ ہے جو انسانی روح کو قبض کرنے کے بعد زمبیل میں لاد کے لے جاتا ہے۔ لیکن راقم الحروف اور اس کے دیگر رفقاء سمجھتے ہیں کہ بخارہ خود انسان ہے جو اس دار فانی سے کوچ کرتے وقت اپنے اعمال کا بوجھ سر پر لاد کر لے جاتا ہے اور یہیں کی چیز یہیں چھوڑ جاتا ہے۔

یہی ذو معنویت (Ambiguity) ہی نظیر کے اس مشہور مصرع کی خوبی ہے (جس پر اشک امرتسری نے تفسیر کی ہے۔)

یہ دیکھ کر خوشی ہوتی ہے کہ نظیر اکبر آبادی نے جو انسان دوستی، امن پسندی، سوشلزم، سماج کے نچلے طبقے اور بھوک پیڑھی سے ہمدردی کا پودہ لگایا تھا، وہ اشک امرتسری کے یہاں ایک تناور پیڑ کی شکل اختیار کر گیا ہے: مثلاً

(i) مکر، فریب اور جھوٹ کپٹ دنیا کا ہار سنگار

چلتی پھرتی لاشوں پر ہے مایا کا بازار

بھوک ننگی گھڑی میں ہے دولت کا انبار

دولت کے انبار کے نیچے رینگ رہی ہے بھوک

کوکری کوئل کوک

(نظم۔ کوئل کی کوک)

(ii) گردوں پہ اڑ رہا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

گردش میں مبتلا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

رکٹے پہ جو چڑھا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

جو اس کو کھینچتا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

ہے آدمی جو غرقِ جواہر ہے مرہر



ہے آدمی جو ٹھوکریں کھاتا ہے در بدر  
(نظم۔ آدمی)

(iii) میری نظر میں نوع بشر  
بے کسی ارباب ہنر  
ذلت و خواری اہل نظر  
حال خراب ملک و وطن

ٹن ٹن ٹن ٹن ٹن ٹن

(نظم۔ ٹن ٹن ٹن)

(iv) کیا فتنہ شیخ و برہمن کا کیا درویشی کی رندی کا  
کیا قضیہ ہندو مسلم کا، کیا جھگڑا اردو ہندی کا  
تم دیکھو چانو سمجھو تو بس فرق ہے نقطے بندی کا

ہم اشک پیا کے گیتوں کی سُر تال میں ہولی کھیلیں گے  
ہم کھیلیں گے ہم کھیلیں گے، ہر حال میں ہولی کھیلیں گے  
(نظم۔ ہولی کا گیت)

(v) آئے ہیں ہم مشعلِ عرفاں جلانے کے لئے

آئے ہیں مستقبلِ انساں بنانے کے لئے

جنگ اور تخریب کا امکان مٹانے کے لئے

صلح کی مے، دوستی کا جام لے کر آئے ہیں

دوستو ہم امن کا پیغام لے کر آئے ہیں

(نظم۔ امن کا پیغام)

(vi) بھوکے ننگے انسانوں کو کہیں نہ پوچھا جائے

ہندی ہندو کرشن بھکت ہے پریم سے پوجے گائے

پاکستانی مومن پالے تیر اور بلیر

یہ کیسا اندھیر  
(نظم۔ یہ کیسا اندھیر)

(vii) گردناٹک کے مصرعے پر تقصین کرتے ہوئے فرماتے ہیں

چیلے ہیں یہ نارد کے جو ڈال رہے ہیں پھوٹ  
بندے ہیں ابلیس کے جن کی گھٹی میں ہے جھوٹ  
جب چاہیں تب آگ لگا دیں اور مچا دیں لوٹ

لعنت ہے اب بندوں پر، ان چیلوں پر پھنکار  
دکھیا سب سنسار ہے ناک دکھیا سب سنفار

یوں تو اشک امرتسری نے غزل گوئی اور قطعات نگاری کے میدان میں بھی کمال ہنرمندی کا ثبوت دیا ہے، لیکن بنیادی طور پر وہ پابند نظم کے شاعر ہیں اور ان کی بیشتر پابند نظمیں گیت کے فارم میں ہیں۔ ان کی گیت نما نظموں کے مطالعہ سے اس عام مفروضے کی تردید ہوتی ہے کہ اچھے گیت صرف ”کھڑی بولی ہندی“ ہی میں لکھے جاسکتے ہیں، ”بامحاورہ کھڑی بولی اردو“ میں نہیں۔

اشک نے ہمیشہ پابند نظموں کی پاس داری اور آبیاری کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ”سیل اشک“ میں ایک بھی آزاد نظم یا نظم معراء نظر نہیں آتی، حالاں کہ ترقی پسندوں اور حلقہٴ ارباب ذوق کے دور میں یہی اصناف حاوی رجحان کی شکل اختیار کر چکے تھے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ اشک کی نظم گوئی کا سلسلہ دیگر ترقی پسندوں کی عام روش سے ہٹ کر اقبالی، سیما، جوش کی شعری روایت سے جاملتا ہے۔ معصوم شرقی نے زیر نظر تحسس میں اشک کی نظم نگاری، غزل گوئی اور قطعات نگاری کا الگ الگ طور پر تجزیہ کیا ہے، اور اس تفصیلی انداز سے کیا ہے کہ قارئین کے ذہن میں اشک کا تصور ایک بلند قامت صاحب طرز شاعر کے طور پر ابھرتا ہے۔

نظیر اکبر آبادی کے رویہ سے متاثر ہو کر جو نظمیں کہی گئی ہیں، ان سے ہٹ کر اشک کی ذیل کی نظمیں راقم الحروف کی نظر میں نہایت ہی کامیاب نظمیں ہیں جو اس کے ذہن پر دیر پا تاثر منقش کرتی ہیں:

ذکر حسین، زرع علیہ السلام، بچہ کی غوغاں، شن شن شن، بلبل اردو کی فریاد، امن کا پیغام، دعوت

نظارہ، اندھیروں کے نام، جوانی، ہائے زندگی، تقسیم کے گل اور شمر، آزادی کے بعد، آگ، خانہ بدوش کا گیت، محبت، مٹی کا کھلونا تیرے کس کام کا بچے۔

حالانکہ اشک کی نظموں میں عام لوگوں کا درد و غم سمٹ آیا ہے، اس کے پہلو بہ پہلو بعض مقامات پر ہلکی ہلکی طنز کا عنصر بھی ابھرا ہے۔ موصوف بنیادی طور پر رجائی آہنگ کے شاعر ہیں جس میں عزم و عمل اور تعمیر نو کو اساسی حیثیت حاصل ہے۔ اسی عزم و عمل کی جھلک اشک کے ذیل کے قطعہ میں بھی ملاحظہ فرمائیے:-

دامن کہسار میں ہو لاکھ سامان کشش  
سگریزوں کی طرف کوہ گراں جھکتا نہیں  
موم ہو جاتا ہے سنگ ماہن کو کھا جاتا ہے زندگ  
آسماں ہوتا ہے خم عزمِ جوان جھکتا نہیں

اشک امرتسری نے بہت کم غزلیں کہی ہیں اور غالباً اسی لئے بہت اچھی غزلیں کہی ہیں۔ انگوٹھی میں ہیرے موتی کا نگینہ جڑنے کی طرح ان کی غزلوں میں الفاظ بڑے خوبصورت انداز میں جڑے ہوئے ہیں جو ایک ہنرمند صنعت گر کی منائی پر دال ہیں۔ بیشتر غزلوں پر غزل مسلسل (یا نظم نما غزل) ہونے کا احساس ہوتا ہے۔

چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

معنی آئینہ منظوم تمہیں کیا معلوم	دل کی آواز کا مفہوم تمہیں کیا معلوم
تم ابھی نقش و نگارِ خمِ نو میں گم ہو	اس میں ہے بادۂ مسموم تمہیں کیا معلوم
عالمِ سیم و طلا میں ہے سبھی کچھ لیکن	دولتِ عشق ہے معدوم تمہیں کیا معلوم
عشقِ اوہام و عقائد میں حقیقت سے گریز	مرے مذہب میں ہے مذہم تمہیں کیا معلوم



کش کش میں ہیں تری زلفوں کے زندانی ہنوز  
تیرگی پیہم ہے خمِ در خمِ پریشانی ہنوز

سُح دریا پر ، سکوں سا ہے مگر اے سُح ہیں  
 قعر دریا میں وہی موجیں ہیں طوفانی ہنوز  
 اب جنوں میں بھی نہیں آتا ہے صحرا کا خیال  
 شہرِ حکمت میں ہے وحشت خیز دریائی ہنوز

☆☆

بندھ گیا رات کا بھی رنبتِ سفر میرے بعد  
 ہر طرف پھیل گیا نورِ سحر میرے بعد  
 قافلہ راہ میں دم بھر کو رکا تو لیکن  
 اور مضبوط ہوا عزمِ سفر میرے بعد  
 میری گمبھیں رہیں انوارِ سحر سے محروم  
 ارضِ مشرق سے اٹھے شمس و قمر میرے بعد  
 میرے ہوتے مرے رشتے میں بچائے کانٹے  
 میری تربت پہ چڑھائے گل تر میرے بعد

آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ چاہے نظم ہو یا گیت، قطعہ ہو یا غزل اشکِ امرتسری اسلوب، طرزِ اظہار، شعری روئیہ، لفظیات اور اعلیٰ انسانی اقدار کے مبلغ ہونے کے اعتبار سے ان کے ہم عصر تمام ترقی پسند شاعروں کے درمیان یکہ و تبا نظر آتے ہیں۔ یوں تو بیسویں صدی کے بہت سے شعراء پر نظیر اکبر آبادی کا کچھ نہ کچھ اثر ضرور پڑا ہے، لیکن اشکِ امرتسری نے ان سے جتنا گہرا اثر قبول کیا ہے کسی اور نے نہیں کیا۔ غالباً اسی وجہ سے معصوم شرقی نے لکھا ہے کہ ”ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے نظیر اکبر آبادی زندہ ہو کر آج کے دور میں اشکِ امرتسری بن گئے ہیں اور زندگی کے نئے مسائل اور نئے تقاضوں کے تحت نظمیں کہہ رہے ہیں۔“

اس جملے کی سچائی کے باوجود اشکِ امرتسری کو نظیر ثانی کا درجہ عطا کرنا اشکِ اور نظیر دونوں کے ساتھ نا انصافی ہے۔ اشک کے ساتھ نا انصافی اس لئے کہ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ان کی اپنی انفرادیت کچھ نہیں تھی اور ان کا تمام کلام نظیر ہی کا چہرہ تھا۔ اسی طرح نظیر کے ساتھ نا انصافی اس لئے



کہ ان کا کلام اس قابل سمجھا جائے گا جس کی نقالی ممکن ہے حالانکہ اچھی اور سچی شاعری وہ ہے جس کے اسلوب کی نقالی کسی دوسرے شاعر کے لئے ناممکن ہو۔ علاوہ ازیں نظیر کی شاعری کے اتنے سارے ابعاد (dimensions) ہیں کہ ان کا ایک عشر عشر بھی اشک کے یہاں پایا نہیں جاتا۔ تو پھر اشک امرتسری کو ”نظیر ثانی“ کا لقب دینا کہاں تک مناسب ہے؟

پھر بھی یہی کیا کم ہے کہ نظیر اکبر آبادی کو اپنا رہنما سمجھ کر اشک نے اپنے ہم عصر ترقی پسند شاعروں سے ہٹ کے اپنے لئے ایک الگ تھلگ راستہ نکالا ہے، اپنے لئے نئی آواز کا ڈھلی ہے؟ اشک کے ہم عصر کتنے ترقی پسند شاعر ایسے ہیں جنہوں نے عملی زندگی میں سماج کے نچلے طبقے کے لوگوں کے ساتھ رہ کر، ان کے سکھ دکھ کو اپنے اوپر آزما کر اور حالات کی کڑی آزمائش کا خود سامنا کرتے ہوئے عوامی شاعری لکھنے کی جسارت کی ہو؟ غالباً کوئی نہیں۔ امید قوی ہے کہ معصوم شرقی کی تصنیف ”نظیر ثانی اشک امرتسری۔ تعارف، تجزیہ اور کلام“ اشک شناسی کی راہ میں ایک سنگ میل ثابت ہوگی، نیز نظیر کی طرح پوری ادبی دنیا رفتہ رفتہ موصوف کی جانب متوجہ ہوگی اور اس طرح مستقبل میں اشک امرتسری کو زندہ جاوید ہونے کا شرف حاصل ہوگا۔

## نغمہ سنگ

(”لا تقنوطوا“ سے نغمہ سنگ تک)

(مقیم اثر)

گزشتہ چند سالوں کی ادبی رفتار پر ہم غور کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ ۶۰ء کے لگ بھگ اردو شاعری میں جو نئی نسل ابھری تھی اُسے ہٹا کر اس کی جگہ لینے والی نسل اب تک پیدا نہیں ہوئی۔ اُس دور کے جن شعراء نے اپنی شاعری کا لوہا منوایا تھا، ان میں سے اکثر ایسے ہیں جو اب یا تو تھک ہار کر بیٹھ گئے ہیں یا اپنے آپ کو دہرانے لگے ہیں۔ ایسی صورت میں کبھی کبھی جدید تر شاعری کے مستقبل کے بارے میں مایوس ہو جانا پڑتا ہے۔ لیکن جس وقت مقیم اثر جیسے شاعروں کا کلام ہماری نظر سے گزرتا ہے تو ہمارے ذہن سے رفتہ رفتہ مایوسی کی دھند چھٹنے لگتی ہے اور امید کی ہلکی سی کرن دائرہ بناتی ہوئی ہمیں اپنے گھیرے میں لے لیتی ہے۔

مقیم اثر کا شمار ان شاعروں میں ہوتا ہے جو کئی دوسرے جدید شاعروں کی طرح ترقی

پسندی کی راہوں سے جدیدیت تک پہنچے، لیکن انہوں نے اپنی کسی بھی منزل کو منزل آخر نہیں سمجھا۔ خوب سے خوب تر کی تلاش تو ہر جہت پسند شاعر کو ہوتی ہی ہے، لیکن مقیم اثر کو ہمیشہ ایک ”جہان دیگر“ کی تلاش رہی۔ یہی سبب ہے کہ ”لا تقطوا“ سے ”نغمہ سنگ“ تک کی جست ”عرصے“ کے لحاظ سے بہت ہی مختصر مگر ”فاصلے“ کے اعتبار سے ایک طویل جست ہے۔ اس اثناء میں ان کے ذاتی عقائد، ملی احساس نیز مذہبی تصورات مزید راسخ ہو گئے ہیں۔ دل کو حرم بنانے کی آرزو تو اردو اور فارسی کے بہت سے شاعروں نے کی ہے، لیکن اثر سے قبل غالباً کسی نے یہ کہنے کی ہمت نہیں کی تھی کہ

ع                      دل کو حرم بنالو کعبہ غلام ہوگا

مقیم اثر جیسا بے باک شاعر ہی یہ کہہ سکتا ہے۔

بہرہ ہے تو دھرتی کو لگا سینے سے  
دریا ہے تو پیاسوں کے مقدر میں اتر

یہ وسیع النظری ”دل کو حرم بنانے“ کا نتیجہ ہی تو ہے!

احساس کی صورت روح کے پیکر میں گھر کرنے والا، شعلہ بن کر پتھروں کے جگر میں اترنے والا، رنگ بن کر خاک کے ذروں میں بکھرنے والا، تازہ مہک بن کر گل تر میں رچ بس جانے والا شاعر جب سازِ دل مضطرب میں نغمہ بار ہوتا ہے تو اس کا صرف ایک ہی پیغام ہوتا ہے جو ساری کائنات کو محیط ہے:

سورج ہے اگر سارے جہاں پر چھا جا  
ذره ہے اگر تو، ہبہ خاور میں اتر

”لا تقطوا“ کے دور میں مقیم اثر کے یہاں پیکریت کے پہلو بہ پہلو علامت پسندی کے اثرات بھی پائے جاتے تھے، لیکن نغمہ سنگ تک پہنچتے پہنچتے اول الذکر کے اثرات کچھ کم اور ثانی الذکر کے اثرات بہت کم ہو گئے ہیں۔ یہ ایک طرح سے اچھی بات ہے، ورنہ پیکری اور علامتی شاعری کی بھیڑ میں شاید وہ اپنی شناخت قائم نہ رکھ سکتے تھے۔ دراصل مقیم اثر کی شاعری صالح اور صحت مند جدید شاعری کی عمدہ مثال ہے جس کی شاخیں ہمارے اپنے عہد کی فضاؤں میں لہلہا رہی ہیں مگر جڑیں ماضی کی سرزمین میں دور دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ ماضی کی بات چلی ہے تو میں یہ نہیں کہوں گا کہ اثر

زمانہ قدیم کے اساتذہ کی طرح قلیل الاستعمال بحور و اوزان، عجیب و غریب ردیف و قوافی یا مختلف صنائع و بدائع کا استادانہ اہتمام کرتے ہیں۔ بلکہ یہ کہنا چاہوں گا کہ سادے سیدھے الفاظ میں اس انداز سے دل کو چھو جانے والی بات کہہ جاتے ہیں کہ ان کا یہ انداز صنفِ غزل کی عین نازک مزاجی سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ میر کی نشتریت کا بھی، یہی راز ہے۔ ہمارے بہت سے شاعروں نے جدید حسیت کے اظہار کے لئے میر کے رنگ کو اپنایا ہے۔ لیکن مقیم اثر کے ساتھ ایسا نہیں ہے۔ ان کا ایک ایسا مخصوص درد مندانه لب و لہجہ ہے جو ”آجینوں کو ٹھیس لگنے والی“ ادا کے سبب سب سے الگ تھلگ اپنی شناخت رکھتا ہے اور جس پر نہ ناصر کاظمی کے اثرات لیبل چسپاں کیا جاسکتا ہے نہ ظفر اقبال کے اثرات کا۔ ذیل کی مثالوں سے میری بات سمجھنے میں آسانی ہوگی۔

دور رہ مجھ سے میں ہوں درد کا بھاری پتھر  
ٹوٹ سکتا ہے کسی حال میں شیشہ تن کا

پھول جب بھی کھلیں گے کسی شاخ پر  
سامنے آئیں گی دل جلی خواہشیں

وہ تھا اپنے مزاج کا تنہا      بھیڑ سے کٹ کے رہ گیا تنہا  
ماتم شب نہ آرزوئے سحر      جل رہا ہے کوئی دیا تنہا

تم تو خیر اپنے تھے تم سے کیا گلہ ہم کو  
ہم نے دشمنوں کو بھی بار بار دُعا دی ہے  
ہم تو ہر حال میں جی لیں گے بھروسہ رکھو  
خود نہ سمجھ جاتا چراغوں کے بجھانے والو  
جلتی ہوئی یادوں کے لمحوں سے لپٹ جانا  
ہم یاد اگر آئے پھولوں سے لپٹ جانا

یہ وہ اشعار ہیں جنہیں آپ قدیم پیمانے پر ناپیں یا جدید پیمانے پر، ضرور اچھے اشعار قرار دئے جائیں گے، کیوں کہ ان پر ”از دل خیزد بر دل ریزد“ کا مقولہ صادق آتا ہے۔ صالح اور صحت

مندجہ دیت اس کے سوا اور کیا ہو سکتی ہے؟

مقیم اثر بھی صوفی نظر آتے ہیں تو کبھی فلسفی۔ لیکن وہ صوفی نہیں جوشیخ کے ہاتھوں میں بیعت کر کے چراغ سے چراغ جلاتا ہے یا وہ فلسفی نہیں جو دارالعلوم سے اکتسابِ علم کرتا ہے بلکہ ان کا تحقیقی شعور اپنا رشتہ زندگی کی اس کتاب سے جوڑتا ہے جس کا ”ہر دور قے دفترِ است معرفت کر دگار“ یہی سبب ہے کہ ان کے بعض اشعار میں ایسی مفکرانہ گہرائی پائی جاتی ہے جس کے پس پردہ ذہن اور دل دونوں کی یکساں کارفرمائی ہوتی ہے۔ انہوں نے ایسے اشعار کے لئے ایک باوقار، سنجیدہ اور متین لب و لہجہ دریافت کیا ہے جو موضوع کی مناسبت سے نہایت موزوں ہے مثلاً عروج و زوال اور ہجرو وصال کا رابطہ انسانی فلسفہ حیات سے عین مطابقت رکھتا ہے اور اس کا سلسلہ نور و ظلمت اور نیکی و بدی کی ثنویت (Dualism) سے جا ملتا ہے۔ اس لئے فرماتے ہیں:

وہی فراق، وہی جستجو، وہی کاوش

چھپا اشارہ ہجرت شب وصال میں ہے  
کھلی جو چشم بصیرت تو میں نے یہ دیکھا

نئے عروج کا آغاز ہر زوال میں ہے

اُسی طرح ذیل کے اشعار سے اثر کا متصوفاً نقطہ نظر مترشح ہے:

وہ چھپ کے مجھ کو سرِ راہ کر گیا حیراں

میں شیشہ تھا تو میرے عکس خواب میں کیا تھا

مرا وجود ہی حائل تھا درمیانِ حجاب

بُجو احرام، حدودِ حجاب میں کیا تھا

اثر کا خاص اسلوب جس نے مجھے اپنی جانب متوجہ کیا ہے یہ ہے کہ موصوف ایک ایک

مصرعے میں ایک ہی قسم کے کئی مساوی الفاظ یا کئی مساوی تراکیب بیک وقت استعمال کرتے ہیں

جن کی حیثیت یک مرکزی دائروں (Concentric Circles) جیسی ہوتی ہے۔ یوں تو یہ

صفت دوسرے شاعروں کے یہاں بھی کہیں کہیں ضرور مل جائے گی لیکن مقیم اثر کی شاعری میں یہ

خصوصیت اس قدر کثرت سے پائی جاتی ہے کہ یہ انہیں کی پہچان بن کے رہ گئی ہے۔ مثلاً:



چمن، صحرا، سنگن ٹھلے ہوئے ہیں  
ہوا، تارے، کرن جھلے ہوئے ہیں  
تن مردہ، کفن جھلے ہوئے ہیں

گلی، کہسار، بن جھلے ہوئے ہیں  
طیور، آفاق، جنگل، دشت، دریا  
بگولے، دھول، وحشت، خوف، اندھیرا



محبت، رنگ، مذہب، ذات کے جھگڑوں سے بالا ہے  
یہ گھر وہ ہے کہ جس میں کوئی دروازہ نہیں لگتا  
یہ کیسی دھوپ ہے، کیسے شجر ہیں، کیسا رستہ ہے  
کہ سایہ ساتھ چلتا ہے مگر سایہ نہیں لگتا



گل کہوں، نغمہ کہوں، پتھر کہوں، شعلہ کہوں  
مضطرب دل، میں تری خاطر اسے کیا کیا کہوں  
وہ پیڑ وہ گل بوٹے، وہ باغ کی تنہائی  
گورو جو ادھر سے تم رستوں سے لپٹ جانا



پھول، پھل، شاخ، پیڑ، سبزہ زار  
دستِ خالی، سوال، عرضِ حال  
کس گھڑی، کس جنم کی باتیں ہیں  
ناز و لطف و کرم کی باتیں ہیں

کہیں صحرا، کہیں گلشن، کہیں پانی آگ  
ایک شیشے میں کئی عکس دکھاتی ہے زمیں

برگ آوارہ ہو، بادل ہو کہ بجلی کوئی  
آکے ملتے ہیں تو سینے سے لگاتی ہے زمیں

مقیم اثر کی ایک غزل جس کا مطلع ہے:

نرمیدہ خداؤں کی پہچان کیا  
نمِ نمیدہ ہواؤں کی پہچان کیا

اس غزل میں اسلوب کا انوکھا پن یہ نظر آیا کہ ہر شعر کے دوسرے مصرعے کے شروع میں ہم قافیہ الفاظ استعمال کئے گئے ہیں جس کی وجہ سے آہنگ درون آہنگ وجود میں آیا ہے۔ مثلاً ذیل کے مصرعوں میں:

ناشنیدہ دعاؤں کی پہچان کیا  
خوں چکیدہ خلاؤں کی پہچان کیا  
پریریدہ عصاؤں کی پہچان کیا  
آفریدہ صداؤں کی پہچان کیا  
آرمیدہ بلاؤں کی پہچان کیا  
آبدیدہ اداؤں کی پہچان کیا  
خط کشیدہ صلاؤں کی پہچان کیا

ناشنیدہ، خوں چکیدہ، پریریدہ، آفریدہ، آرمیدہ، آبدیدہ، خط کشیدہ ہم قافیہ الفاظ ہیں۔ ان کے علاوہ دعاؤں خلاؤں وغیرہ قافیے تو ہیں ہی۔ اس طرح ایک ہی غزل میں دو الگ الگ قوافی کی وجہ سے پوری غزل میں بڑی دلکش غنائیت پیدا ہو گئی ہے جو شاعر کی فنکارانہ چابکدستی پر دال ہے۔

آثر نے ایک غزل ”احساس صفت روح کے پیکر میں اتر“ رباعی کی بحر میں کہی ہے۔ اردو میں عموماً رباعی کے اوزان میں غزلیں کہی نہیں جاتیں۔ اس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ اثر ایک گھلا ہوا تجرباتی ذہن رکھتے ہیں۔

موصوف کے گھلے ہوئے ذہن کا اس سے بھی پتہ چلتا ہے کہ انہوں نے آزاد غزل جیسی متنازعہ فیہ صنفِ سخن کو اپنے حلقہٴ فن سے دور نہیں رکھا۔ انہوں نے اپنی آزاد غزلوں کو غزل ہی کے نام سے شائع کیا ہے۔ یہ انہوں نے لہجہ کیا کیوں کہ غزل بہر حال غزل ہے، آزاد کیا اور پابند کیا؟ ان کی آزاد غزل کے چند عمدہ اشعار ملاحظہ فرمائیے۔

جنگل سے لوٹے تو ہمیں احساس ہوا

انسانوں سے لڑنا کتنا مشکل ہے

تو اپنی منزل کا راہی میرا تیرا کیا رشتہ  
میں تیرے رستے کی دھول

☆☆

چاندنی تیرے نام لکھ دی ہے  
جلتے سورج کے جلتے رستے پر تشنہ لب عمر بھر رہا ہوں میں  
ہاں، اثر کی شاعری کے تعلق سے ایک بات کہنا چاہوں گا۔ وہ یہ کہ ”لا تقنطوا“ کے دور میں  
طنز کا جو ہلکا ہلکا رنگ ان کے یہاں ابھر کر آیا تھا، وہ ”نغمہ سنگ“ تک پہنچتے پہنچتے کچھ اور گہرا، کچھ اور  
چوکھا بن گیا ہے۔ ذیل کی مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

معتبر راہ نہ رہیں نہ عنایت ان کی  
آپڑی ہوگی کوئی مجھ سے ضرورت ان کی  
ہاتھ داناے قلم، نطق مسیحِ دوراں  
اب لب ہی پہ ہے مقوف تجادت ان کی  
راتیں غریب ہی سہی دن نے تو پہنا ہے لباس  
منشیو! اب کہاں مشکوک عبادت ان کی

☆☆

غزل تو خاک سمجھتا مگر ادا وہ تھی  
کھلاڑی جیسے ملا ہو کسی کھلاڑی سے  
جیب خالی ہو تو بازارِ محبت میں نہ جا  
اب کہاں ملتی ہے کوئی چیز قیمت کے بغیر

آخری شعر پڑھ کر اُڑیا زبان کے مشہور جدید شاعر سیتا کانت مہاپاتر کا یہ مصرع یاد آتا  
ہے۔ (جو دراصل موجودہ طرزِ حیات پر ایک بھرپور طنز ہے)

ع پیا کرنا اگر ہو تو کھانی پڑیں گی یہاں چند نکلیاں دوا کی

غرض کہ ”لا تقنطوا“ سے لے کر ”نغمہ سنگ“ تک کی ذہنی مسافت شاعر کے خوش آئند

مستقبل کی جانب اشارہ ہی نہیں کرتی بلکہ ہماری جدید تر شاعری کے روشن امکانات کی نشان دہی بھی کرتی ہے۔ غالب کا یہ مصرع ۔

”ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے“

مقیم اثر پر صادق آئے نہ آئے، مگر اتنا ضرور ہے کہ وہ

ع کوئی سفر ہو ختم سفر مانتے نہیں

غالباً یہی اُن کی سعی مسلسل کا جواز بھی ہے اور کامیابی کا راز بھی۔

## ردائے ہنر

(آزاد غزل)

(منصور عمر)

”ردائے ہنر“ ڈاکٹر منصور عمر کی آزاد غزلوں کا مجموعہ ہے لیکن آزاد غزل کے تعلق سے

میں یہاں کوئی گفتگو نہیں کروں گا۔ اس لئے کہ یہ صنف ادب میں اپنی شناخت بنا چکی ہے اور اب اس کی وکالت کی کوئی ضرورت باقی نہیں رہی۔

بہر کیف! ڈاکٹر منصور عمر کا ایک شعر ہے:

لفظ کی بازیگری منصور کیا؟

شاعری میں معنویت کا جہاں آباد کر

شاعری تو بہر حال لفظ کی بازیگری ہی ہے۔ اس لئے اس سے مفر کہاں ممکن ہے؟ البتہ

صرف الفاظ کی بازیگری شاعری نہیں ہے، کیوں کہ شاعری اس کے علاوہ اور بھی بہت کچھ ہے۔

مندرجہ بالا شعر پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے منصور عمر شاعری میں ”لفظ کی بازیگری“ کے مخالف

اور ”معنوی اظہار“ کے حامی ہیں۔ روزمرہ کی گفتگو کے دوران کبھی کبھی ہم ایسے بیان دے دیتے

ہیں، جو ہمارے اصل مقصد کے بالکل معکوس (Converse) ہوتے ہیں، لیکن مزا تو یہ ہے کہ

سننے والا اس معکوس بیان کو سن کر بھی ہمارے اصل مقصد یا مافی الضمیر تک بہ آسانی پہنچ جاتا ہے۔



اس طرح ہم ایک منفی رویہ اپنانے کے باوجود ترسیل و ابلاغ کا حق ادا کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ میں منصور عمر کے مندرجہ بالا شعر کو اسی ذیل میں رکھتا ہوں۔ ”لفظ کی بازی گری منصور کیا“ کے بعد سوالیہ نشان لگا کر بادی النظر میں وہ گویا یہ کہنا چاہتے ہیں کہ شاعری لفظ کی بازی گری نہیں ہے۔ لیکن ان کا اصل مقصد یہ کہنا ہوتا ہے کہ شاعری ”محض“ الفاظ کی بازی گری نہیں ہے بلکہ اس میں معنویت کا ایک جہاں آباد ہوتا ہے۔ وہ اپنے اس مافی الضمیر کو قارئین تک ترسیل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں اور یہ بات انہیں روئے ہنر کا شاعر بنادیتی ہے۔ شاعری میں معنویت کی تلاش ہر عہد کے ناقدین، شارحین اور ماہرین علم ابلاغت کے درمیان مرکز توجہ ہے اور موضوع غور و فکر رہی ہے۔

اب بنیادی سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ”شاعری میں معنویت“ کیا چیز ہے؟ کیا یہ وہی ”معنی آفرینی“ ہے جسے غالب نے ”قافیہ پائی“ کے مد مقابل کھڑا کر کے دعویٰ کیا تھا:

گنجینہ معنی کا طلسم اس کو سمجھے

جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

یہاں یہ بات یاد کرانا چاہوں گا کہ شعر کے معیار و اقدار کے تعین کے لئے محض معنویت کے انوکھے پن پر بھروسہ نہیں کیا جاسکتا بلکہ فکری گہرائی، زندگی کے وسیع تجربوں کی ترجمانی، معاشرے میں شعر کا افادی پہلو نیز تاریخی اور جغرافیائی حدود کو پار کرنے کی صلاحیت، تخلیقیت کا اظہار اور لب و لہجہ کی انفرادیت وغیرہ کو بھی داخلی اور خارجی آہنگ میں ملحوظ خاطر رکھنا ہوگا۔ اسی لہجے کی تلاش میں منصور عمر سرگرداں ہیں۔ اسی لئے فرماتے ہیں:

زباں سے نکلے اور دل پر سمجھوں کے نقش کر جائے

وہ لہجہ ڈھونڈتا ہوں میں

غالب نے تقریر کی لذت (یعنی شاعر کے حسن بیان) سے متعلق کہا تھا کہ ع میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے اور اقبال نے شاعرانہ جذبات سے متعلق کہا تھا کہ ع دل سے جو بات نکلتی ہے اثر رکھتی ہے۔ لیکن یہاں منصور عمر شاعرانہ لہجے کی بات کر رہے ہیں جس کی تشکیل میں صوتیات، فونمات، عروضی نظام، شعری رویہ ہر چیز کا عمل دخل ہے۔

اپنے ہم عصر دیگر جدید شاعروں کی طرح منصور عمر کے یہاں بھی موجودہ حیات کی بے معنویت، محزونئی، تصنع زدگی، عدم الفرصتی، تیز رفتاری جیسے عناصر ظاہر ہوئے ہیں۔ کہیں براہ راست انداز میں تو کہیں علامتی طور پر، کہیں سنجیدگی کے ساتھ تو کہیں طنزیہ انداز میں۔ لیکن ہر مقام پر وہ اپنی ”تخلیقیت“ کا جو ہر دکھا جاتے ہیں۔ ان کے چند علامت پسند اشعار ملاحظہ فرمائیے جو اپنی تہہ در تہہ معنویت کی وجہ سے عمدہ جدید شاعری کے نمونوں کے طور پر پیش کئے جاسکتے ہیں:

ردا اوڑھ کے شب کی سویا ہے سورج  
مگر اس کے بیدار ہونے کا اب تک گماں ہو رہا ہے

پرندے ساحلوں پر بیٹھتے بھی تو بھلا کیوں کر؟  
کہ کھارے پانیوں کا وہ سمندر تھا

☆☆☆

پیتاں جھلکتی ہیں، خواب کے درختوں کی  
میری چشم عبرت کو بے پناہ حیرت ہے  
موجودہ حیات (خصوصاً ہمارے کاسمو پولیشن شہروں کی مصروف ترین زندگی) کی تیز رفتاری اور عدم الفرصتی کا عالم شاعر کی زبانی سنئے:  
تیز رو زمانے میں، کون کس سے ملتا ہے؟  
کس کو اتنی فرصت ہے؟  
فرد کی مصروفیت کی بھیڑ میں  
کھو گیا ہے خاندان

یوں تو دیگر جدید شاعروں کے یہاں طنز کا عنصر جدید شاعری کی ایک اہم خصوصیت کے طور پر ابھرا ہے، لیکن میری نظر میں منصور عمر کے طنزیہ اشعار کی اہمیت یہ ہے کہ یہ ہمارے ہندوستان کے موجودہ، سیاسی اور اقتصادی مسائل کی پیداوار ہیں اور حالات حاضرہ کے بعض اہم پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہیں۔ منصور عمر ان مسائل کا کوئی حل پیش نہیں کرتے، بلکہ حل نکالنے کی ذمہ داری

قارئین پر چھوڑ دیتے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

ہر طرف افلاس کا ڈیرہ ہے یاں منصور جی

تم تو کہتے تھے کہ یہ مٹی بہت زرخیز ہے

☆☆

شکر یہ کیجے ادا اہل وطن کا

گولیوں، آتش زنی، خونیں تصادم سے کرے ہیں میزبانی

جسے خود نذر آتش کر دیا میں نے

سنا ہے وہ مرا گھر تھا

نذر آتش کیا آشیانہ مرا

پھر یہ ضد کیوں کہ ببل چمن چھوڑ دے؟

آکے باہر سے وہ دلش و اسی ہوئے

اور مجھے کہتے ہیں تو ہے غدار، جا یہ وطن چھوڑ دے

☆☆

ہوگی تیرے شہر میں اب مجرموں کی عزت افزائی بہت

اور میرے نام پر کچڑا چھالی جائے گی

انٹرنیٹ کی وجہ سے ہماری تہذیب و ثقافت پر مغربی تہذیب و تمدن کی یلغار ہونے لگی

ہے۔ آج ہمارے یہاں جو صورت حال ہے، دس سال پہلے ایسی بات نہیں تھی۔ منصور عمر ایک بچے

فنکار ہونے کی وجہ سے اس سے پریشان نظر آتے ہیں۔ لہذا فرماتے ہیں:

مسئلے انسان اور کمپیوٹر

کس کو فرصت ہے سنے جو قصہ جوئے شیر کا

منصور عمر مغربی تہذیب کی بے راہ روی، عریانی اور بے حیالی سے بیزار اور متنفر نظر آتے

ہیں۔ ان کے اس نوعیت کے چند شعر ملاحظہ فرمائیے:

نام دیتے ہیں مہذب کا انہیں  
بے حیائی کی ندی کو کر گئے ہیں جو عبور

☆☆

بدن اور بھی ہو رہے ہیں نمایاں  
قبائیں عجب ہیں

ماں سے بچے کا ”دودھ کا رشتہ“ نہایت پاکیزہ رشتہ ہوا کرتا ہے جس سے بچے کی شخصیت  
کی نشوونما میں بڑی مدد ملتی ہے اور مشرقی خاندان ایک انٹوٹ رشتے سے بندھا ہوا رہتا ہے لیکن  
ہماری بعض مائیں مغرب کی تھلید میں فیشن کے طور پر اپنے بچوں کو دودھ پلانے سے احتراز کرتی  
ہیں۔ اسی خیال کو منصور عمر نے یوں باندھا ہے۔

ہیں نا آشنا اپنی ماؤں کی چھاتی سے مغرب کے بچے  
مقلد اسی کا جہاں ہو رہا ہے

منصور عمر کے وہ اشعار مجھے زیادہ مزادے گئے جن میں ہماری عام اور روزمرہ زندگی کی  
عکاسی ہوئی ہے۔ مثلاً

کھیت کھلیان کی خوشبوؤں سے معطر مرا ذہن تھا  
شہر کی بھیڑ میں بے کلی مل گئی

کون سے فٹ پاتھ کی کرتا ہے بات؟

وہ جہاں کتے کی آنکھوں میں بسا کرتی ہے رات؟

جدید شاعری سے فکر و فلسفہ کا عنصر رفتہ رفتہ عنقا ہوتا جا رہا ہے۔ بیشتر شعراء ”لب و لہجہ کی

انفرادیت“ کے پیچھے دوڑ رہے ہیں۔ ہمیں یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ اس عہد میں منصور عمر جیسا

شاعر موجود ہے جو حیات و کائنات، جبر و قدر، عروج و زوال، مکاں و لامکاں اور وجود و عدم کے

مسائل پر شاعرانہ انداز میں غور و فکر کر رہا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے۔

میرے ہی اندر ہے پنہاں کائنات

اور نقطہ میری ذات





کس کے ہاتھوں میں سرا ہے آہنی زنجیر کا  
 کون ہے مالک مری تقدیر کا  
 عروج بھی ہے زوال میرا، میں ہوں مکمل کہ نامکمل  
 بتا دے مولا، میں ہوں مکمل کہ نامکمل  
 مکاں سے پھیلا ہوں لامکاں تک  
 مگر نہ سمجھا، میں ہوں مکمل کہ نامکمل  
 یقیں کی ساری حدیں گماں سے ملی ہوئی ہیں  
 کبھی تو حل ہو مرا معرہ، میں ہوں مکمل کہ نامکمل  
 ازل سے لے کر ابد تک ہے ہمارا قصہ  
 مگر انا کا ہے اک تقاضہ، میں ہوں مکمل کہ نامکمل



دشکیں پیہم دردِ دل پر ہوئیں  
 کھل گیا سینے کے اندر دفنِ جواکِ راز تھا



خواہشوں، آرزوؤں، تمناؤں کا سلسلہ دور تک  
 اور پھر میری عمر رواں مختصر



ہر ایک شے مجھ سے ہو کے خائف چھپی ہوئی ہے  
 مری انا گھٹ رہی ہے اندر

غرض کہ منصور عمر کی شاعری جدیدیت سے لے کر فلسفہٴ حیات تک، شہری زندگی کی  
 پیچیدگیوں سے لے کر دیہی زندگیوں کی سادگی تک، بین الاقوامی کرب و اضطراب سے لے کر اپنی  
 دھرتی کی سیاسی، سماجی اور اقتصادی زبوں حالی تک، نیز سنجیدگی سے لے کر طنزیہ اندازِ بیان تک ایک

وسیع علاقے کا احاطہ کرتی ہے۔ ان کی فنکارانہ شخصیت نے ردائے ہنر کا دامن کبھی نہیں چھوڑا، بلکہ لفظ، معنی اور جذبہ لطیف کی تثلیث کی ہم آہنگی کا بطور خاص لحاظ رکھا۔ اس طرح انہوں نے شعری معنویت سے لے کر لہجے کی تلاش تک بے پناہ تخلیقیت کا حق ادا کر دیا ہے۔ اپنے ماحول کے سرد و گرم کو اپنے اوپر آزما کر اور زندگی کو اس کی تمام شیرینیوں اور تلخیوں سمیت ایک اکائی کی شکل میں قبول کر کے ہی کوئی شاعر ”فرد کو اپنی زندگی آپ جینے“ کی اس طرح ترغیب دے سکتا ہے:

کیوں تمہارے ہی اشاروں پر گزاریں زندگی

جی رہے ہیں سب یہاں اپنی حیات

## حرف و صوت

### (موج علیگ)

چاہے کیلاش بہاری ماتھر کے نام سے لوگ واقف ہوں یا نہ ہوں، لیکن موج (علیگ) کے نام سے اردو کا ہر باخبر قاری واقف ہے۔ موصوف کا تعلق علی گڑھ کے ایک کاسٹھ خاندان سے ہے۔ پروفیسر رشید احمد صدیقی، پروفیسر آل احمد سرور اور ڈاکٹر ابواللیث صدیقی جیسے اکابر ادب کے زیر سایہ موج (علیگ) کی ذہنی تربیت ہوئی۔ موصوف اپنی طالب علمی کے زمانے میں شکیل بدایونی کے ہم جماعت تھے۔ اپنے دیگر عم عصروں مثلاً مجاز، سلام مچھلی شہری، معین احسن جذباتی سے بھی ان کے گہرے ادبی مراسم رہ چکے ہیں۔ ان کی نظموں اور غزلوں کا مجموعہ ”رگ جاں“ شائع ہوا تو اسے فراق، جگر، میکش اکبر آبادی جیسے بلند پایہ اساتذہ اور احتشام حسین اور خلیل الرحمن اعظمی جیسے ناقدین نے بے حد سراہا۔

موج (علیگ) نے پہلی جنگ عظیم کی ہنگامہ آرائی کے فوراً بعد یعنی ۱۹۲۲ء میں اس عالم خیر و شر میں آنکھیں کھولیں۔ دوسری جنگ عظیم کے دوران یعنی ۱۹۴۰ء کے لگ بھگ انہوں نے میدان شاعری میں پہلی بار قدم رکھا۔ ان دونوں جنگ ہائے عظیم کے زیر اثر قومی اور بین الاقوامی سطح پر کس طرح انتشار و تردد کی فضا پھیلی، کس طرح انسان کے ساتھ عقیدوں، آدرشوں اور رویوں پر کاری

ضرب پڑی اور کس طرح شاعروں اور ادیبوں نے اس شکست و ریخت کا گہرا اثر قبول کیا، ان باتوں کو یہاں دہرانے کی ضرورت نہیں۔ ایک ایسا شاعر جس کی زندگی پر ان دونوں عظیم جنگوں کا اثر پڑا ہو، اس سے یہی امید کی جاسکتی تھی کہ یا تو وہ باغی بن جائے گا یا پھر رومانیت کی طرف مراجعت کر کے اپنی ذات کے خول میں خود کو محصور کر لے گا۔ موج نے ان دونوں طریقوں میں سے دوسرے طریقے کو اپنایا۔ ان کے بیشتر معاصرین ترقی پسند تحریک کے زیر اثر طبقاتی کش مکش اور جدلیاتی مادیت جیسے موضوعات سے وابستہ ”افادی ادب“ کو تخلیق کرتے رہے۔ ترقی پسندوں کا یہ ”افادی ادب“ اکثر و بیشتر نعرہ بازی کا شکار ہو کے رہ گیا۔ لیکن ہمیں یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ ایسے دور میں جب کہ ترقی پسند تحریک کے طوفان سے خود کو بچانا اس وقت کے کسی نو مشق شاعر کے لئے آسان کام نہیں تھا، موج (علیگ) نے کس طرح ترقی پسندی کے اثرات سے اپنا دامن بچاتے ہوئے محبت کے دلکش راگ الاپے اور حرف و صوت کے رشتوں کو استحکام بخشنے میں کامیابی حاصل کی۔ میں سمجھتا ہوں کہ ان کا گھریلو ماحول ہی ان کی اس کامیابی کے لئے سراسر ذمہ دار ہے، کیوں کہ عالم طفلی میں جہاں ایک طرف اپنے والد صاحب کے زیر اثر ان کے اندر اردو اور فارسی کی کلاسیکی شاعری کا رچا ہوا ذوق پیدا ہو چکا تھا، وہیں دوسری طرف اپنی والدہ سے میرا اور تلتسی کے بھجن سن سن کر ان کی طبیعت ایسی غنائی شاعری کی طرف مائل ہو گئی تھی جس کی اساس سراسر روحانیت پر قائم تھی۔ اس طرح بچپن ہی سے ان کے تحت الشعور اور لا شعور میں غنائیت کی جڑیں اس قدر مضبوط ہو چکی تھیں اور ان کا مزاج روحانیت سے اس قدر ہم آہنگ ہو چکا تھا کہ کسی خارجی تحریک کا طوفان سے ان کا ذہن متاثر نہ ہو سکا۔

موج (علیگ) بنیادی طور پر ایک رومانیت پسند شاعر ہیں۔ ان کی یہ رومانیت پسندی دراصل اس روحانیت کی توسیع ہے جو انہیں اپنی والدہ سے سنے ہوئے بھجوں سے ملی ہے۔ بعض ترقی پسند شاعر (مثلاً مجاز، فیض، ساحر وغیرہ) ایسے گزرے ہیں جنہوں نے ترقی پسندی کو بھی رومانیت کی عینک سے دیکھنے کی کوشش کی ہے لیکن موج کی رومانیت پسندی ان سب سے مختلف ہے۔ وہ خالص حسن و عشق ہی کو اپنی رومانیت کا محور و مرکز بناتے ہیں۔ علاوہ ازیں وہ واردات قلبی کی خوبصورت عکاسی پر بھی دسترس رکھتے ہیں۔ ان کے ذیل کے اشعار میں واردات قلبی کی کتنی خوبصورت ترجمانی

ہوئی ہے، ملاحظہ فرمائیے۔

رنگِ انجامِ محبت پر ہی رہتی ہے نظر  
جب کوئی غنچہ چٹکتا ہے، لرز جاتا ہے دل

☆

میرے غم کا دیپ جلا تھا دھرتی پر  
رات ستاروں کی تابانی مدھم تھی

☆

ہر داغ پھول بن کے لٹائے گانکجیں  
اہل جنوں کی فصل بہاراں قریب ہے

☆

یاد کا لمحہ تابندہ سرِ راو تلاش  
وقت کی سرد میں روپوش ہوا جاتا ہے

☆

یہ آگینے جو چور ہوں گے تو رحمتوں کا بھرم کھلے گا

ہمارے جذبات کو نہ چھیڑو کہا تھا یہ بار بار ہم نے

یہ سوچنا غلط ہے کہ تغزل سے بھرپور، غمِ محبت کی عکاسی کرتی ہوئی اور دل کے تاروں کو چھیڑتی ہوئی اس نوعیت کی شاعری کی قدر و منزلت موجودہ دور میں کم ہوگئی ہے یا کسی زمانے میں کم ہو سکتی ہے۔

جذبہ محبت سے انسان کا ازلی اور ابدی رشتہ ہے۔ انسان جب تک زندہ رہے گا بجز وصل کی وہی پرانی حکایت بار بار دہرائی جاتی رہے گی۔ نئے نئے زاویوں سے حدیثِ دل کی تفسیر لکھی جاتی رہے گی۔ لیکن یہ تفسیرِ دل پھر بھی تھنہ تکمیل رہے گی۔ جنسی کشش اپنی بہیمانہ سطح سے اٹھ کر ترفع (Sublimation) حاصل کرتی ہے تو روحانی سطح تک پہنچ جاتی ہے اور بالآخر ”جذبہ محبت“ کا مقدس نقب پاتی ہے۔ اگر ہم اس مقدس جذبے کو شعر و ادب کے لئے غیر ضروری قرار دے دیں تو



ہمیں کالی داس، حافظ، دانے اور شیکسپیر سے لے کر دیا پتی اور میر تک کی عظیم شعری روایت کو نظر انداز کر دینا ہوگا۔ میرے کہنے کا مقصد ہرگز یہ نہیں کہ موج (علیگ) کو بھی مذکورہ بالا شعراء کی صف میں کھڑا کر دیا جائے بلکہ میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ دورِ حاضر میں بھی موج (علیگ) جیسے شاعروں کی ضرورت ہے جو اپنے اشعار میں محبت جیسے مقدس اور ازلی وابدی جذبے کی ترجمانی کرتے رہتے ہیں۔

عمر کے لحاظ سے موج (علیگ) کو سینئر گروپ کے شاعروں میں شمار کیا جاسکتا ہے لیکن یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ وہ ادب کے جدید تقاضوں سے بھی غافل نہیں ہیں۔ ان کی ۶۰ء کے بعد کی غزلوں میں نیا احساس اور نیا طرزِ اظہار پایا جاتا ہے۔ حالاں کہ اس اثناء میں ان کے ذخیرۃ الفاظ میں کوئی قابل ذکر اضافہ نہیں ہوا ہے لیکن پھر بھی نئی حسیت کی آنچ نے ان کے کلام میں نئی تازگی ضرور پیدا کر دی ہے۔ ذیل کی مثالیں میرے اس دعویٰ کی پشت پناہی کے لئے کافی ہیں۔

درد میں ڈوبے ہوئے ارض و سما مانگے ہے

دل فقط چند ہی لمحوں کی بقا مانگے ہے

☆☆

لباسِ زیست ہر اک کا جدا لگے ہے مجھے

خود اپنی گرد میں لپٹا ہوا لگے ہے مجھے

چمن کی آبر و باقی ہے جس کی خوشبو سے

وہ پھول شاخ سے ٹوٹا ہوا لگے ہے مجھے

☆☆

گلوں کے سائے بھی کچھ دور ساتھ چل نہ سکے

کہ شب کے زینے سے اتری ہے چاندنی تنہا

نہ کام آئیں گے صحرائے وقت کے سورج

فرازِ دار سے پھیلے گی روشنی تنہا

مرے لبو کا اجالا بھی ہم سفر نہ ہوا  
جنوں کی آخری منزل بھی طے ہوئی تنہا

☆☆

جستجو کی تو خلاؤں سے مقدر نکلا  
ریگ صحرا کو جو چھانا تو سمندر نکلا  
اب کہاں کیجئے زنداں سے حقیقت کی تلاش  
پس دیوار بھی اک خواب کا منظر نکلا

☆☆

ہر لحظہ بازیابی ساحل کی ہو امید  
ہر لمحہ ڈوب جانے کا امکان دکھائی دے

ان اشعار کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ موج (علیگ) حرف و صوت کی بازیگر ہی نہیں، ایک  
چابکدست کاریگر بھی ہیں۔

## نئے نئے آسمان

(جدید شاعری کا مثبت کردار)

(مہدی پر تاپ گڈھی)

شدت پسند جدیدیت کے صبر آزما دور میں اردو کے جن نوجوان شعراء نے ماضی کی عظیم  
ادبی روایات سے اپنے آپ کو منسلک کر کے اپنی شاعری میں فکر و فن کے توازن کو برقرار رکھا، ان  
میں مہدی پر تاپ گڈھی کا نام خاصا اہم ہے۔ میں نے اپنے تنقیدی مضامین میں بارہا ان کا ذکر اس  
لیے کیا ہے کہ جس دور میں ہماری جدید شاعری پر شکست خوردگی، مایوسی، بے یقینی اور محرومی جیسے منفی  
روحانات حاوی ہو رہے تھے، اس دور میں انہوں نے جدید شاعری کے مثبت کردار کو ابھارنے کی  
کوشش کی۔ یہ جانتے ہوئے کہ اندھیرے سے لڑنا کوئی آسان بات نہیں، انہوں نے دہلیز شب  
پر ہمیشہ عزم و عمل کا دیار روشن کیا اور بے خمیری کے سمندر میں ہمیشہ روشنی کی کشتیاں چلائیں۔ شاعر کو  
اخلاقی قدروں کے زوال کا احساس بھی ہے اور شہروں میں وحشیانہ قانون کے نافذ ہونے کا افسوس

بھی۔ ایسے میں ایک حساس شاعر عموماً باغی بن جاتا ہے یا مصلح۔ لیکن مہدی پرتا پگڈھی نے اپنے لئے ایک تیسری راہ دریافت کی ہے۔ وہ ہے تیکھی مگر سنبھلی ہوئی طنز کی راہ۔ جب وہ طنزیہ انداز میں یہ کہتے ہیں:-

تھا جو منظر کا محرک خود وہ پس منظر میں تھا  
خون میں ڈوبی تھیں جب سڑکیں وہ اپنے گھر میں تھا  
لگا کر اپنے آدرشوں کی عینک گھر سے نکلا تھا  
مگر دنیا یہی کہتی رہی وہ شخص اندھا تھا

تو ان کے پیش نظر سماج کے ناسور کی جراحی کا عمل نہیں ہوتا بلکہ قارئین کے دل میں احساس تاسف اور جذبہ ہمدردی کو بیدار کرنا اور عوام کے سوئے ہوئے ضمیر کو جھنجھوڑنا مقصود ہوتا ہے۔ کبھی کبھی ماحول کی جبریت سے فرار اختیار کر کے موصوف بچوں کی معصومیت میں اپنے مسائل کا حل تلاش کرتے ہیں مثلاً

بچوں کی طرح میں بھی تعاقب میں چلا تھا  
چہرے مرے خواہوں کے تجھے تلی کے پہلوں پر

غرض کہ موصوف کی شاعری کی مختلف النوع خصوصیات میں سے طنز اور معصومیت کی ملی جلی کیفیت ایسی ہے جو تخلیقی سطح پر ان کی شاعری کی نئی جہتوں کی نشان دہی کرتی ہے۔ امید قوی ہے کہ ان کا شعری مجموعہ ”نئے نئے آسمان“ ہماری جدید شاعری کو تجربوں کے نئے آفاق سے روشناس کرائے گا۔

## آیاتِ نظر

(حرفِ آگہی سے ”آیاتِ نظر“ تک)

(ناظم سلطان پوری)

ناظم سلطان پوری کا ذہنی سفر نہایت پر پیچ راہوں سے گزرا ہے۔ اُن کا اپنا وطن یو۔ پی ہے، لیکن ادبی اور شعری تربیت شاگر کلکتوی (جانشین وحشت) کے زیرِ نگرانی کلکتہ میں ہوئی۔ کلکتہ وہ شہر ہے جہاں کئی متضاد تہذیبیں بیک وقت کارفرما رہتی ہیں اور ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتی رہتی ہیں۔

ایک مدت تک یہ شہر ترقی پسندی کا گڑھ رہا اور بفضلہ تعالیٰ اب بھی ترقی پسند تحریک کے کچھ پُرانے علم بردار وہاں موجود ہیں۔ ترقی پسندی کے بعد جب جدیدیت کا بول بالا ہوا، تو کلکتہ کے شاعروں نے اس کا بھی کھل کر ساتھ دیا۔ کسی مخصوص عہد میں سانس لینے والا کوئی سچا شاعر اپنے گرد و پیش سے چشم پوشی اختیار نہیں کر سکتا۔ چونکہ ناظم سلطان پوری ایک سچے شاعر ہیں، اس لئے ان پر اپنے ماحول کا پیچیدہ اثر پڑنا فطری بھی تھا اور لازمی بھی۔ یہی عمل موصوف کے ذہنی سفر کو نہایت پُر پیچ بنا دیتا ہے۔

جیسا کہ انہوں نے خود ”حرف آگئی“ میں اعتراف کیا ہے، انہیں افسوس ہے کہ وہ اپنے استاد محترم شاکر کلکتوی کے مخصوص رنگ کو ان کی خواہش کے مطابق اپنانہ سکے۔ اسے وہ اپنی بد نصیبی اور نا اہلی پر محمول کرتے ہیں۔ لیکن سچ پوچھیے تو یہی بات انہیں شاکر کلکتوی (مرحوم) کے دیگر شاگردوں سے ممتاز کرتی ہے اور اگر واقعی یہ بد نصیبی اور نا اہلی ہے، تو انہیں اس پر خوش ہونا چاہیے۔ انہوں نے ذہن کی کالی کوٹھری میں اپنے آپ کو بند کرنے کے بجائے ہر طرف سے صاف اور کھلی ہوا کا خیر مقدم کیا۔ ان کا پہلا شعری مجموعہ ”حرف آگئی“ پچاس سال کی عمر میں شائع ہوا، جب کہ کسی بھی شاعر کو اپنا کچھ نہ کچھ مخصوص رنگ کاڑھ لینا چاہیے۔ لیکن اس مجموعے پر رائے دیتے ہوئے جمیل مظہری نے لکھا کہ ”ابھی وہ عمر کی اس منزل میں ہیں کہ ان کی شاعری کے پھیلنے پھولنے کے لئے وقت کا وسیع میدان کھلا ہے۔“ اسی بات کو گھما پھرا کر مجروح سلطان پوری نے یوں کہا ہے ”اب رہ گئی خوب سے خوب تر کی بات تو جب تک شاعر کا قلم چل رہا ہے، اس پر کسی رائے کا ٹھپہ لگا دینا ایک نامناسب سی بات ہوگی، ابھی تو یہی کہا جاسکتا ہے کہ یہ لذتِ سفر میں گم منزل سے بے نیاز ایک مسافر ہیں۔“

اس کا مطلب یہ ہوا کہ وہ اس طرح بھٹک رہے ہیں کہ انہیں اپنی منزل کا پتہ نہیں۔ سچ پوچھیے تو تخلیق کے صحرا میں محض راستہ ہی راستہ ہے اور منزل شاید کوئی بھی نہیں۔ جن شاعروں کا ذہنی سفر صراطِ مستقیم میں ہوتا ہے، ان کے بارے میں منزل نہیں تو کم از کم منزل کی سمت کا تعین نسبتاً آسان ہوتا ہے۔ لیکن ناظم سلطان پوری جیسے شاعر جن کا سفر پُر پیچ راہوں سے گزرتا ہے، ان کی سمت منزل کے تعین میں اسی قسم کا دھوکا ہوتا ہے جو مجروح سلطان پوری کو ہوا ہے۔ میری رائے یہ ہے کہ ناظم نے جب بھی جس رنگ کو اپنایا ہے، اس رنگ میں انہوں نے اپنا مالا دکھایا ہے۔ اس کا



سبب غالباً یہ ہے کہ انہوں نے واردات قلبی کی ہر رنگ میں عکاسی کی ہے۔ کبھی وہ حسن و عشق کی زبان میں بات کرتے ہیں تو کبھی نئے ذخیرہ ہائے الفاظ کا استعمال کرتے ہیں۔ درد و کرب کا احساس یہی ہے، لیکن اسلوب اور پیرایہ بیان موقع اور محل کے مطابق الگ الگ ہوتا ہے۔ یہ الفاظ دیگر ناظم کے یہاں مظروف تو وہی ہوتا ہے، لیکن ظرف جُدا جُدا ہوتے ہیں۔

ناظم سلطان پوری کے یہاں بہت کم غزلیں ہیں جن میں وحشت کا اثر دریافت کیا جاسکتا ہے، مثلاً

آپ اسے حرف جنوں سمجھیں کہ حرف آگئی۔ یہ بہر صورت شعورِ درد کی آواز ہے  
لیکن موصوف بہت جلد اس اثر سے آزاد ہو گئے اور انہوں نے اپنے فن کی بنیاد ذاتی  
محسوسات و تجربات پر رکھی۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ انہوں نے زندگی کے کسی موڑ پر زبردست چوٹ  
کھائی ہے۔ کیوں کہ یہ اسی چوٹ کا اثر ہے جو ”حرف آگئی“ سے ”آیاتِ نظر“ تک پھیلا ہوا ہے۔  
یہی چوٹ ”حرف آگئی“ کے دور میں ناظم سے کرب و درد میں ڈوبے ہوئے اسی قسم کے اشعار  
کہلواتی ہے:-

جل بجھا آپ اپنی دھوپ میں شوق      تیری دیوار تک کہاں پہنچا

☆ ☆

بھری بہار ہے اٹھتا ہے کچھ دھواں جیسے      کسی غریب کا جلتا ہے آشیاں جیسے

☆ ☆

کبھی تڑپے ہیں لالہ و گل پر      کبھی کانٹوں پہ سو گئے ہیں لوگ

بارہ سال کے طویل وقفے کے بعد ان کا دوسرا مجموعہ کلام ”آیاتِ نظر“ منظرِ عام پر آ رہا  
ہے۔ اس اثناء میں ان کا ذاتی کرب و درد جدید حسیت سے مملو ہو کر نئے ابعاد کا حامل بن چکا ہے اور  
ان کے یہاں وہی درد و غم، وہی تشنگی، وہی شکست و ریخت کا منظر نامہ، وہی بے چہرگی، وہی تنہائی،  
وہی بے سستی کا احساس ابھر کر سامنے آیا ہے، جسے جدید شاعری سے مختص کیا جاتا ہے۔ مثلاً نمونہ از  
خروارے کے مصداق اس نوعیت کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیے:-

کوئی بھی پھول درد کا نہ کھلا      کتنی بنجر یہ سر زمیں نکلی !



کیا بجھائے گا مرے سوکھے ہوئے ہونٹوں کی پیاس  
وہ جو دشتِ تشنگی میں قطرۂ شبنم لگے  
پھول پہلے بھی تو کھلتے تھے سر شاخِ چمن  
پھول کے جسم سے شعلے سے لپکتے کب تھے



خراشوں سے اٹے چہرے پہ مت جا  
چاہو تو بوڑھی نہ پاؤ  
چہروں کے اس ہجوم میں ہے آدمی کہاں  
وہ اپنے دور کا اظہار بھی تھا  
ہم ٹوٹ کے یوں بکھر گئے ہیں  
ہم تو اسی تلاشِ مسلسل میں مر گئے



ہر ایک ہمت وہی چینی سی ویرانی  
یہی چمن ہے تو پھر دشتِ کچھ خراب نہ تھا



یہ تیرگی درد کا بے سمت سفر ہے  
رستے میں کہیں صبح کا منظر نہ ملے گا



وادیِ کرب سے پہلے بھی تعلق تھا مگر  
آپ نے اندازہ لگایا ہوگا کہ جدید حسیت کے پہلو بہ پہلو ناظم کے اسلوب اور انداز بیان  
میں بھی نمایاں فرق پیدا ہو گیا ہے "حرفِ آگہی" کی نسبت "آیاتِ نظر" میں پیکری اور علامتی انداز  
بیان نکھر کر سامنے آیا ہے۔ لیکن ان پر ابہام کا شائبہ تک نہیں نظر آتا۔ ان کی خوبصورت پیکر تراشی کی  
مثالیں ذیل کے اشعار میں بدرجہ کمال نظر آتی ہیں۔

- زقوں نے چھین لیا فن بھی آبیاری کا
- یہ سوئی سوئی سی احساسِ زندگی کی فضا
- مجھے چادرِ شامِ غم ہی بہت ہے
- کہ غم کی شاخِ مرہ پر بولی کلاب نہ تھا
- نہ جانے کس کی صدائوں کے انتظار میں ہے
- میں کب صبحِ گل کی قبا چاہتا ہوں

• جانے کس موڑ پہ ہو جائے تھکن کا احساس  
• اس کے رخسارِ نم آلود سے جن لے جو غزل  
دھوپ کی راہ میں یادوں کا شجر بھی رکھنا  
باندھ کر اپنی گرہ میں وہ نظر بھی رکھنا

ان کے چند علامتی اشعار ملاحظہ فرمائیے جن میں معنویت کی لہریں محدود حلقے سے نکل کر تجربات کی سطح پر دائرہ بناتی ہوئی مختلف سمتوں میں پھیلتی جاتی ہیں اور یہ سلسلہ تب تک جاری رہتا ہے جب تک ذہن پر طمانیت، آسودگی اور جمالیاتی نشاط کا غلبہ نہ ہو جائے:-

اس ادنیٰ سے پتھر کی اوقات کیا  
مگر عمر بھر لہر پانی میں تھی



گمانِ تیرہ شمی گو چٹان جیسا تھا  
نگاہِ جستجو کیوں مضطرب تھی  
یقین صبح سے مانی گئی نہ ہار کبھی  
کوئی منظر پس دیوار بھی تھا

اب کے جو کسی شاخِ تمنا پہ پھلے ہم  
ڈھونڈے سے کہیں راہ میں پتھر نہ ملے گا

احساسِ ذات جدید شاعری کی ایک اہم خصوصیت ہے۔ ناظم سلطانپوری کے یہاں بھی یہی احساس کارفرما ہے۔ چنانچہ فرماتے ہیں:-

بن کے آیاتِ نظر یہ کون نازل ہو گیا  
دل کو اپنی ذات کا عرفان حاصل ہو گیا  
لیکن یہ ”عرفانِ ذات“ انا کی شکل میں بار بار نیا نیا روپ دھار کر ان کے دوسرے مجموعہ کلام میں ظاہر ہوا ہے۔ ”احسانِ انا“ کو وہ زندگی کی بہت بڑی پونجی سمجھتے ہیں۔ یہ ”انا“ اقبال کی ”خودی“ سے بھی مختلف ہے اورٹی۔ ایس۔ ایلٹ کی ”شخصیت“ سے بھی۔ اس کی حیثیت انسان کی اس ”انانیت“ سے بھی مختلف ہے جس کی وجہ سے وہ احساسِ برتری میں مبتلا ہو کر دوسروں کا استحصال کرتا ہے۔ ناظم کی ”انا“ کا تعلق فنکار کی تخلیقی ذات (Creative Self) سے ہے جس کا سہارا لے کر فنکار زندہ جاوید بن جاتا ہے۔ ”حرفِ آگہی“ میں انا سے متعلق صرف ایک شعر نظر آیا:-

ڈرتا ہوں وہ بھی اک دن اے دوست چھن نہ جائے

اپنی گرہ میں اب تک جو دولتِ انا ہے

لیکن ”آیاتِ نظر“ تک پہنچتے پہنچتے یہ ”احساسِ انا“ ملامتِ خیز طوفان کی طرح اُٹھتا ہوا نظر آنے لگتا ہے:-

اب تو لے دے کے بس اک پونجی انا کی رہ گئی  
وہ بھی کب تک دیکھئے محفوظ رکھ پاتے ہیں ہم

- تری نگاہ کہ مجھ تک پہنچ سکی نہ کبھی
- بھیکے گی موجِ اشک سے اک دن انا کی آنکھ
- مانوس جو اک بار ہوئے رنگ و فضا سے
- قتلِ انا کی بات بھی آئی تھی سامنے
- سزِ پھری ہوتی ہے حالات کی نڈی اکثر
- اپنے قد و قامت کا جو احساس ہوا ہے
- مرا قصور کہ اپنی انا کے اندر تھا
- کب تک رہیں گے درد کو پنہاں کئے ہوئے
- پھر جانہ سکے بھاگ کے ہم شہرِ انا سے
- ایسا بھی ایک موڑِ رو زندگی میں تھا
- وہ اگر آپ کی دیوارِ انا تک پہنچی
- وہ باندھ کے دستارِ انا چلنے لگا ہے

علامتی اور پیکری اشعار کے پہلو بہ پہلو ناظم سلطان پوری کے یہاں ایسے اشعار بھی نظر آتے ہیں جن میں جدت تو ہے لیکن سادگی و بے کاری کے ساتھ۔ میرا اندازہ ہے کہ ایسے اشعار میں ان کی انفرادیت بھرپور انداز میں ابھر کر سامنے آئی ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:-

تم کو میرے جرم کا ہوگا جو اندازہ کبھی  
اتنی ہمدردی سے میرے ساتھ پیش آؤ گے کیا؟

چلو سو جاؤ کھڑکی بند کر لو

یہ ہر دم سوئے منظر دیکھنا کیا؟

جلنا ہی ٹھہرا جو مقدر ہم اک دن جل جائیں گے

آگ تو آخر آگ ہے یارو، اپنی اور پرانی کیا؟

غرض کہ ”حرفِ آگبی“ سے ”آیاتِ نظر“ تک ناظم سلطان پوری کا ذہنی سفر پرچہ راہوں سے گزرتا ہوا اور مختلف اثرات کے عمل اور ردِ عمل کو اپنے دامن میں سمیٹتا ہوا اس مقام پر پہنچ چکا ہے



جہاں شاعر یہ دعویٰ کر سکتا ہے:

کہاں ڈھونڈتے مجھ کو اہل مکاں  
کہ منزل مری لا مکانی میں تھی

اس اثناء میں جدیدیت سے متاثر ہونے کے باوجود موصوف کے یہاں اب بھی  
روحانیت کے اثرات پائے جاتے ہیں، لیکن نیالب و لہجہ لئے۔ مثلاً  
ہم نے ورقِ دل سے سب نقش کھرچ ڈالے  
اک نام تمہارا تھا جو اب بھی سلامت ہے  
”آیتِ نظر“ میں نئے احساس اور نئی طرزِ اظہار کی کارفرمائی کے باوجود ”حرفِ آگہی“  
کے اس شعر کا جواب مجھے کہیں نظر نہیں آیا۔

ہم اہل جنوں شوق کی وہ راہ چلے ہیں  
گر دھوپ سے بچ نکلے تو سائے میں پلے ہیں  
اس نوعیت کے اشعار ذہنی کاوش اور شعوری کوشش سے نہیں بلکہ الہامی انداز میں اتفاقاً  
طور پر شاعر پر نازل ہوتے ہیں۔ میرا اندازہ ہے کہ ناظم سلطان پوری اس ایک شعر کے لئے زندہ  
جاوید کہلانے کے مستحق ہیں۔

## غزل اندر غزل

(نذیر فتح پوری)

نذیر فتح پوری جدید شاعروں کے اس قبیلے سے تعلق رکھتے ہیں، جو آزاد غزل جیسی معنوب  
صنفِ سخن کو سینے سے لگائے رکھنے کی وجہ سے بدنام زمانہ کہلاتا ہے، روایتی ذہن والوں کو جانے دیجیے  
خود جدید شاعروں کا ایک بڑا حلقہ اس صنفِ سخن کو خوف و ہراس کی نظروں سے دیکھتے ہوئے شدت  
سے اس کی مخالفت کر رہا ہے۔

ظاہر ہے کہ ایسے حضرات جو تعصب کی عینک لگا کر محض دور کا نظارہ کرنے کے عادی ہیں یا  
جن حضرات کا شیوہ ان عورتوں کے رویوں سے مختلف نہیں جن کے بارے میں ٹی، ایس، ایلٹ نے  
کہا تھا:۔

In the room the women come and go

Talking of Michelangelo.

انہیں نذیر فتح پوری کا یہ مجموعہ پڑھنے کی ضرورت نہیں نہ میرا یہ پیش لفظ۔ البتہ ان حضرات کے لئے جو ادب میں ہر طرف سے کھلی ہوا آنے کو چاہتے سمجھتے ہیں اور نت نئے تجربوں کو ہمدردانہ نقطہ نظر سے دیکھتے ہیں ان کے لئے یقیناً یہ شری مجموعہ ایک نادر اور گراں بہا تحفہ ثابت ہوگا۔

اب وہ زمانہ نہیں رہا جس میں کوئی مدیر کوئی آزاد غزل شائع کرتے وقت اسے ”ایک تجربہ“ کے نام سے شائع کرے گا (جیسا کہ ڈاکٹر وزیر آغا نے ”اوراق“ میں یوسف جمال کی آزاد غزل شائع کرتے ہوئے کیا تھا)۔ لیکن یہ کہنا بھی درست نہ ہوگا کہ اس صنفِ سخن میں جس طرح کے تجربے ہو رہے ہیں، ان تجربوں کا ہونا ہی اس صنفِ سخن کی زندگی کی دلیل ہے۔ دراصل کسی نہ کسی طرح خارجی یا داخلی محرکات کے پیش نظر کسی مخصوص زمانے کے بہت سے لکھنے والے ایک ہی انداز میں سوچنے اور ایک قسم کے تجربے انجام دینے لگتے ہیں، اس طرح ادب میں ایک مخصوص قسم کا رجحان پرورش پانے لگتا ہے جو اس خاص دور سے مختص ہوتا ہے، حاوی رجحان تو خیر ایک ہوتا ہے، لیکن کچھ اس وجہ سے کہ ہر فنکار کی افتاد طبع اضافی حیثیت کی حامل ہوتی ہے اور کچھ اس وجہ سے کہ ہر فنکار اس مخصوص رجحان کو اپنے طور پر سمجھنے اور برتنے کی کوشش کرتا ہے، اس حاوی رجحان سے تھوڑا بہت اختلاف و انحراف بھی پایا جاتا ہے۔ چاہے آپ کسی مکتبہ تخلیق کو لیجیے یا مکتبہ تنقید کو، ہر ملک اور ہر دور میں ہر رجحان کے ساتھ ایسا ہوتا آیا ہے، یہی حال آزاد غزل کا بھی ہے۔ تنگ دامانی غزل سے ہر دور کے فنکاروں کو شکایت رہی ہے اور غالباً یہی وجہ ہے کہ ہمارے اساتذہ نے مستزاد کو رد رکھا تھا۔

مظہر امام نے صرف یہ کیا کہ غزل کی روح کو برقرار رکھتے ہوئے غزل کی تنگ دامانی سے آزاد ہونے کا ایک نیا طریقہ بتایا اور اس کے لئے ایک نمونہ یا ماڈل ہمارے سامنے پیش کیا۔ جہاں تک میں سمجھتا ہوں یہ ماڈل انہوں نے آزاد نظم ہی سے حاصل کیا تھا۔ یوں تو مظہر امام یہ نئی صنف ایسا دکر کے ”آزاد غزل کے رودکی“ بن گئے لیکن انہوں نے راقم الحروف کو آزاد غزل کا پہلا نمونہ یہ ساز قرار دیا۔ اس کے باوجود چند باتوں پر انہیں راقم الحروف سے اختلاف ہے۔

مثلاً انہیں میری اس رائے سے اتفاق نہیں کہ آزاد غزل کے ہر شعر کو مختصر ترین آزاد نظم کی حیثیت سے قبول کیا جاسکتا ہے۔ اس بابت ان کا کہنا ہے کہ ”آزاد غزل بہر حال آزاد غزل ہے اور اسے اسی صورت میں قبول کیا جانا چاہیے۔“ اس امر میں دورائیں ہو ہی نہیں سکتی کہ آزاد غزل کو آزاد غزل ہی کی صورت میں قبول کرنا چاہیے، لیکن جب اس کو کہا جاسکتا ہے کہ بھیا! جب تم آزاد نظموں کو شاعری کے دائرے میں رکھتے ہوئے اسے گوارا کر لیتے ہو تو آزاد غزل کو شاعری کے زمرے میں شامل رہنے میں کیا قیاحت ہے؟ اب بھی اس سے تم مطمئن نہیں ہو تو چلو، اس کے شعر کو لے کر نکلے نکلے کر کے چھوٹی سی آزاد نظم کی شکل میں ہم لکھ دیتے ہیں، بھئی! اب تو اسے شاعری کی حیثیت سے تسلیم کرو۔ یہ دفاع محض ان لوگوں کے لئے ہے جو آزاد نظم کی صنف کو تو مانتے ہیں لیکن آزاد غزل کو تسلیم نہیں کرتے۔ جو لوگ آزاد نظم ہی کے قائل نہیں، ان لوگوں کے لئے یہ دفاع کارگر نہیں ہوگی۔ ایسے حضرات سے میرا مشورہ یہ ہے کہ وہ لوگ اقبال، سیماب، اور جوش سے آگے اردو کی نظمیں شاعری کا مطالعہ نہ کریں۔

مظہر امام کو میرے ایک اور قول سے اختلاف ہے کہ ”آزاد غزل کی صنف جدید حیثیت کے مفکرانہ اظہار کے لئے نہایت موزوں ہے، ان کا خیال ہے کہ آزاد غزل میں بھی پابند غزل ہی کی طرح ہر نوع کے مضامین کا اظہار بے تکلفی سے ہو سکتا ہے“ اس میں کوئی شک نہیں کہ آزاد غزل میں ہر قسم کے مضامین سموئے جا رہے ہیں لیکن اب تک آزاد غزل کی جتنی مثالیں ہمارے سامنے آئی ہیں ان میں سے وہی زیادہ دلکشی رکھتی ہیں جن میں لذیذ حیثیت کا مفکرانہ اظہار ہوا ہو۔ میں اب بھی سمجھتا ہوں کہ اس صنف کو آزاد غزل کے وجود کا ایک اہم جواز قرار دیا جاسکتا ہے۔ میری نظر میں آزاد غزل کا جواز محض یہ نہیں ہے کہ پابند غزلوں کو حشو و زوائد سے پاک کر کے اسے آزاد غزل کی شکل دے دی جائے، بلکہ اس کا اصل جواز یہ ہے کہ ایسی حیثیت جس میں وسعت فکر کا عنصر شامل ہو اور جو نہ تنگ نائے غزل میں سمٹ سکتی ہو نہ نظم کے پھیلاؤ میں گم ہو کر اپنی نزاکت برقرار رکھ سکتی ہو۔ \_\_\_\_\_ اس کے اظہار کے لئے آزاد غزل کے سوا کوئی دوسرا وسیلہ ہے ہی نہیں۔ مجھے یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ تذریعہ پوری کی آزاد غزلوں میں اس قسم کے اشعار وافر تعداد میں موجود ہیں، جن میں جدید حیثیت کا مفکرانہ اظہار ہوا ہے۔

چند مثالیں درج ذیل کر رہا ہوں:

• کون سمٹا ہوا تھا مرے دل کے گوشے میں تیرے سوا

اور پھیلا ہوا چار سو کون تھا

• تو نہیں تھا تو پھر اپنے ہونے کا اعلان کرتا ہوا

انجمن انجمن، کو یہ کو کون تھا؟

• میرے اپنے سوا

میرا اپنا عدد کون تھا؟

• آئینے کی دل لگی تو دیکھیے

آج میرے سامنے میرا ہی چہرہ کر دیا

• اس کا میرا کوئی بھی رشتہ نہیں

پھر بھی مجھ کو چھوڑ کر تنہا کہیں جاتا نہیں

”تو میں اور وہ“ کا مثلث شاعر، فطرت اور خدا کا مثلث بھی ہو سکتا ہے اور خالق، تخلیقی عمل

اور مخلوق کا مثلث بھی۔ اپنی ذات کے اندر جھانک کر ”ذاتِ دیگر“ کی دریافت کا سلسلہ جسے مخمور

سعیدی نے اپنی نظموں میں اور باقی نے اپنی غزلوں میں شروع کیا تھا، نذیر فتح پوری کی آزاد غزلوں

میں اپنی پوری آب و تاب اور مفکرانہ جلوہ سامانیوں کے ساتھ ظاہر ہوا ہے، فرق صرف اتنا ہے کہ نذیر

فتح پوری ”ذات“ اور ”ذاتِ دیگر“ کو ایک دوسرے میں ضم کر کے ان دونوں کے فاصلے کو ایک ایسے

نقطے میں بدل دیتے ہیں جس کا وجود تو ہوتا ہے لیکن بُعد (Dimension) نہیں ہوتا۔ یہ طریقہ

غالباً انہوں نے صوفیوں کے نظریہ وحدۃ الوجود سے اخذ کیا ہے۔

اپنی پابند غزلوں کی طرح آزاد غزلوں میں بھی نذیر فتح پوری کہیں کہیں علامت پسندی سے

متاثر نظر آتے ہیں، مگر ان کی علامت پسندی ان کے دیگر معاصرین کے برعکس ابہام یا عدم ترسیل کا شکار



نہیں ہوتی اور ہمارے بعض نئے نقادوں کے اس مفروضہ کی نفی کرتی ہے جس کی بناء پر یہ حضرات ابہام کو علامت پسندی کا جزو لاینفک قرار دیتے ہیں۔ ذیل کی مثالوں سے میری بات سمجھنے میں آسانی ہوگی،

- کون ذروں میں چھپا ہے کیا خبر  
لائی ہیں ٹیلے اڑا کر آندھیاں کس کے لئے
- آنکھ میں بھر کر جالوں کے خطوط  
خواب کی پگڈنڈیوں نے کیوں اندھیرا کر دیا
- دل کی انگنائی سرسبز و شاداب تھی کس لئے  
کشتِ جاں میں مہکتا ہوا وہ گل رنگ و بو کون تھا
- دل کی فصلیں دھوپ سے تب بچ سکیں  
یوں تو بادل نے میرے کھیتوں پہ سایہ کر دیا
- مل گئیں سُرخ چہروں کی رعنائیاں خاک میں  
آئینہ ٹوٹ کر کرچیاں دے گیا
- سر بہ زانو ہوئے ہیں بگولے نذر  
کون صحرا میں آکر ازاں دے گیا

بہر کیف میں یہ بتا رہا تھا کہ ادب میں جب کبھی کوئی نیا رجحان پرورش پانے لگتا ہے تو حاوی رجحان کی نشاندہی مشکل نہیں ہوتی، لیکن مختلف فنکاروں کے برتنے کے انداز میں تھوڑا بہت فرق نظر آتی اور عملی دونوں سطح پر ضرور پایا جاتا ہے۔ میں نے آزاد غزل کی بابت اپنے اور مظہر امام صاحب کے درمیانی نظریاتی سطح پر جس اختلاف کا ذکر کیا ہے اس کی حیثیت فروعی ہے۔ کیونکہ آزاد غزل کا تعلق فارم سے ہے اور جہاں تک فارم کا تعلق ہے عملی سطح پر میرا ان سے کوئی اختلاف نہیں ہے، یعنی وہ جسے آزاد غزل کہتے ہیں میں بھی اسے آزاد غزل قرار دیتا ہوں۔ ہم دونوں اس بات پر متفق ہیں کہ آزاد غزل کا ایک ایک شعرا اتفاقہ طور پر مساوی الوزن بھی ہو سکتا ہے کیونکہ آزاد غزل کی

تخلیق ایک نہایت ہی قطری عمل ہے اور یہ شرط عائد کرنا کہ دونوں مصرعے لازماً مساوی الوزن نہ ہوں گے بذاتِ خود اس کی آزادی میں دخل انداز ہونے کے برابر ہے۔ مثال کے طور پر نذیر فتح پوری کی آزاد غزلوں کے یہ اشعار ملاحظہ فرمائیے جن کے مصرعے مساوی الوزن ہونے کی وجہ سے یہ پابند غزل کے اشعار لگتے ہیں۔

• موت بھی لکھ گئی گھر کی دیوار پر

زندگی ہے بس اک لفظ نامعتبر

• دامنِ اُمید نے دے کر ہوا

سرد چنگاری کو شعلہ کر دیا

• دیکھنا ہو جاؤ گے خود زخمِ زخم

اپنی ہی پرچھائیوں سے مت لڑو

• بڑی پرسوز ہے فکرِ زمانہ

نذیر اندر ہی اندر جل رہا ہے

• فصلِ گیتوں کی غزل کی کھیتیاں کس کے لئے

ہم نہ ہوں تو لہلہاتی بالیاں کس کے لئے

• صبح سارے مناظر بدل جائیں گے

میر کرنا پڑے گا مگر رات بھر

• یاد رکھئے کوئی پیکرِ موم کا

دھوپ کی آغوش میں پلتا نہیں

• ذہن و دل پر جس کا قبضہ ہے نذیر

اس کو میں نے آج تک دیکھا نہیں

ان مثالوں سے آپ کو اندازہ لگ گیا ہوگا کہ پابند غزل اور آزاد غزل میں بہت زیادہ حد فاصل نہیں ہوتی، لیکن خود غزل کے بعض شاعروں نے اس قسم کی بے راہ روی کو رد رکھا ہے کہ اس صنفِ سخن کو خطرہ لاحق ہو گیا ہے۔ رسالوں میں آزاد غزل کے نام پر ایسی چیزیں سامنے آرہی ہیں جن کی وجہ سے غیر جانبدار قارئین کرام کے ذہن میں ایک طرح سے غلط فہمی (Confusion) پیدا ہو جاتی ہے اور مخالفین کو اس صورتِ حال سے فائدہ اٹھانے کا موقع مل جاتا ہے۔ بہت سے مدبر حضرات جو اس صنف کی بابت ہمدردانہ رویہ رکھتے ہیں خود اس کے فنی اصول سے ناواقف ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ آزاد غزل کے نام پر الم غلم ہر طرح کی چیزیں رسالوں میں چھپ جاتی ہیں۔ کبھی کبھی مصرعے خارج از بحر ہوتے ہیں، کبھی کبھی الفاظ کا اپنے صحیح تلفظ کے ساتھ استعمال نہیں ہوتا۔ وہ چیزیں جو غزل کے لئے عیوب سمجھی جاتی ہیں، آزاد غزل میں راہ پا جاتی ہیں۔ مناظر عاشق ہر گانوی باشعور نقد ہیں اور آزاد غزل کی بابت مجاہدانہ جذبہ رکھتے ہیں۔ لیکن انہوں نے اپنے مجاہدانہ جوش میں ایسی چیزیں بھی ”کوہسار“ میں شائع کر دیں جو آزاد غزل کے اصول کے خلاف تھیں۔ سب سے زیادہ غلط فہمی علیم صبا نویدی کی کتاب ”قید شکن“ کی وجہ سے پھیلی جسے آزاد غزل کا پہلا انتخاب کہا جاتا ہے۔ علیم صبا نے انتخاب میں نہ سختی برتی نہ آزاد غزل کے معیار و اقدار کا لحاظ رکھا، اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ آزاد غزل کے صحیح خدو خال ابھر کر سامنے نہیں آ سکے۔ میں اور سید مبارک علی دونوں نے الگ الگ طور پر ایک بات محسوس کی ہے کہ آزاد غزل کے شعر میں صدر و ابتداء اور عروض و ضرب میں ہم آہنگی ہونی چاہیے۔ صرف حشوی رکن کی مقدار میں کمی بیشی ہو۔ ”ہم آہنگی“ سے میری مراد یہ ہے کہ صدر و ابتداء کے ارکان ایک جیسے ہوں اور عروض و ضرب کے ارکان ایک جیسے ہوں۔ اس یکسانی میں اسی قسم کی معمولی تحریف کو جائز رکھا جائے جسے غزل کے لئے جائز سمجھا جاتا ہے۔ آزاد غزل کو اگر غزل ہی کے نام سے دابستہ کرنا ہے تو کم از کم غزل کے اس اصول کو تو بہر حال تسلیم کرنا ہوگا۔ علیم صبا نویدی نے آزاد غزل کو بہت کچھ دیا ہے، لیکن انہوں نے بھی کہیں کہیں اس بابت ٹھوکریں کھائی ہیں۔ ان کے یہاں کبھی کبھی ایسا بھی ہوا ہے کہ صدر و ابتداء اور عروض و ضرب میں یکسانی تو ہے، لیکن حشوی رکن کو توڑ پھوڑ کے رکھ دیا گیا ہے۔

## تیرے بیمار تجسم کی سبک تر خوشبو کیوں سر بستر پھیلی

اس غزل کی حاوی بحر، بحر مل مجنون محذوف ہے، یعنی حاوی وزن ہے:  
فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعطن۔ مذکورہ بالا شعر میں ”تیرے بیمار“ اور ”کیوں سر بس“  
دونوں ”فاعلاتن“ کے وزن پر ہیں اور ”خوشبو“ اور ”پھیلی“ دونوں ”فعطن“ کے وزن پر۔  
دوسرے مصرعے کے حشو میں ایک ٹکڑا ”تر“ رہ گیا، جس کے مترادف پہلے مصرعے میں حشو رکھ نہیں،  
صرف فعلاتن کا آخری ٹکڑا ”تن“ ہے۔ اس قسم کی شکست و ریخت سے آزاد غزل کی روانی میں  
زبردست جھٹکا لگتا ہے اور اس کی روح مجروح ہو کے رہ جاتی ہے۔

بعض حضرات آزاد غزل کے نام پر ایسی چیزیں رسالوں میں چھواتے رہتے ہیں کہ ان کو  
صحیح طور پر پڑھنا بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ ”شاعر“ کے نثری نظم اور آزاد غزل نمبر میں شائع شدہ ظفر  
غوری کی دونوں آزاد غزلیں میں ابھی تک صحیح ڈھنگ سے پڑھ نہیں سکا۔ اس دونوں غزلوں کے  
مطلعے ہیں۔

دل کا دوزخ بھی اب سرد ہو گیا ہے  
جانے کس خوف سے وقت زرد ہو گیا ہے

اس عطاءے شوق بے حد سے دل کو اتنا تہی طلب نہ بنا  
سکھا کے دو چار حرف ہنر مجھے اور بے ادب نہ بنا

میں ہنوز یہ فیصلہ نہیں کر سکا ہوں کہ یہ دونوں مظہر امام کی بتائی ہوئی آزاد غزلیں ہیں یا  
بشیر بدر کی بتائی ہوئی نثری غزلیں۔

بہر کیف مجھے یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ نذیر فتح پوری آزاد غزل کے تمام فنی اصولوں کی  
تختی سے پابندی کر رہے ہیں۔ ان کے یہاں کہیں بھی اس قسم کی فنی بے راہ روی نظر نہیں آتی، جس کا  
میں نے اوپر ذکر کیا ہے۔ ان کی بندشوں میں، چستی، زبان پر، فصاحت، بیان میں روانی، نیز شعری



آہنگ میں ایسی دلکشی پائی جاتی ہے، جو آج کل پابند غزلوں میں بھی خال خال نظر آتی ہے۔

گزشتہ چند سالوں سے ہمارے ادب میں ایک نہایت ہی خطرناک رجحان پرورش پانے لگا ہے وہ یہ کہ آزاد غزل کے شعر کو تختہ مشق بنا کر اسے پابند شکل میں ڈھال دیا جاتا ہے۔ اور یہ بتا دیا جاتا ہے کہ لیجیے شعر کتنا خوبصورت ہو گیا۔ دراصل ہر فن پارے کو اس کی تمام خوبیوں اور خامیوں سمیت قبول کرنا چاہیے آپ میرے پاس کوئی نثری نظم لائیے میں اسے آزاد نظم بنا کر رکھ دوں گا، کوئی بھی آزاد نظم لائیے اسے پابند نظم کے سانچے میں ڈھال دوں گا، اس میں بہادری کون سی ہے؟ دراصل جب ہم اس نوعیت کا ذہنی جمناسٹک دکھاتے ہیں تو پہلے ہی سے ہمارے ذہن میں یہ مفروضہ کارفرما ہوتا ہے کہ پابند چیزیں آزاد چیزوں سے لازماً بہتر ہوتی ہیں حالانکہ یہ کوئی ضروری نہیں۔ یہ سوچنا بھی غلط ہے کہ حشو وز واید ہمیشہ عیوب میں شامل ہیں، کبھی کبھی تو اس کی حیثیت مصور کے موقلم سے غیر شعوری طور پر چھڑکی ہوئی روشنائی کی بوند کی مانند ہوتی ہے جو کسی پیکرِ ملکہ حسن کے زانو میں گر کر خوبصورت تل بن جاتی ہے اور جس کا اعتراف کر کے کالی داس جیسے عظیم شاعر کو قید و بند کی مشقتیں جھیلنی پڑی تھیں، اب نذیر فتح پوری کا یہ شعر لیجیے۔

کب تک جھیلوں تنہائی کا کرب نذیر

کب تک ٹوٹوں بکھروں میں!

پہلے مصرع میں تنہائی کا کرب، کی ترکیب نہایت بے ساختہ اور فطری انداز میں آئی ہے اب دونوں مصرعوں کو ہم وزن بنانے کے لئے ”تنہائی کا“ یہ ٹکڑا حذف بھی کیا جاسکتا تھا، اس طرح یہ شعر پابند غزل کا شعر بن جاتا اور مفہوم کی ترسیل میں بھی کوئی رکاوٹ محسوس نہیں ہوتی، لیکن یہاں ”تنہائی کا کرب“ میں جو بات ہے وہ محض ”کرب“ میں کہاں؟ لہذا حشو وز واید کبھی کبھی آزاد غزل کی بہت بڑی خوبی بن جاتے ہیں، اس لئے یہ سوچنا درست نہیں کہ پابند غزل کو حشو وز واید سے پاک کرنے کے لئے ہی آزاد غزل کی صنف معرض وجود میں آئی ہے۔ یہاں اس امر کا بھی اعتراف کرتا چلوں کہ پابند غزلوں میں بھی کبھی کبھی حشو وز واید شعر کے حسن کا باعث بن جاتے ہیں۔

ظہیر غازی پوری نے اپنے مضمون ”آزاد غزل۔ ایک تجزیہ“ (مطبوعہ شاعر بہمنی) میں یہ شبہ ظاہر کیا تھا ”چونکہ آزاد غزل میں ارکان کی کمی بیشی کے لئے کوئی حد متعین نہیں ہے ایک مصرع

میں ۲ بار فعلن یا فاعلن اور دوسرے مصرعے میں ۱۲ یا ۲۰ بار فعلن یا فاعلن نظم کیا جاسکتا ہے۔ اور اگر کسی شاعر کی جولانی طبع اجازت دے تو دوسرا مصرع دو صفحات کا بھی ہو سکتا ہے۔ ”جہاں تک حد بندی کا سوال ہے میری رائے میں پابند غزلوں میں بھی اس کے تعین کی ضرورت ہے۔ اب وہ زمانہ نہیں رہا جب شعرائے کرام اپنی سعادت مندی کا ثبوت دیتے ہوئے اساتذہ کے بتائے ہوئے اصول کے تحت مسدس یا مثنیٰ ارکان تک خود کو محدود رکھتے تھے، آج کل تجرباتی دور میں جہاں تک ایک طرف بائی، بشیر بدر اور نصر قریشی جیسے شاعروں نے لمبے لمبے مصرعوں والی غزلیں کہی ہیں، وہیں رثمی کانت راہی جیسے شاعروں نے دو لفظی اور یک لفظی غزلیں بھی کہی ہیں، مثنیٰ ارکان والی غزلوں کے ایک ایک مصرعے میں چار چار ارکان ہوتے ہیں اور ہر رکن میں زیادہ سے زیادہ پانچ سلیبل (Syllable) ہوتے ہیں۔ اس طرح کلاسیکل غزلوں کے ہر مصرعے میں زیادہ سے زیادہ بیس سلیبل ہو سکتے ہیں (جیسے اقبال کی غزل بھی اے حقیقت منتظر نظر آلباس مجاز میں)۔ میں نے بھی شمار یاتی اصول کے تحت تحقیق کر کے دیکھا ہے کہ طویل سے طویل تر کلاسیکل غزل کے ہر مصرعے میں اوسطاً دس یا گیارہ الفاظ سے زیادہ نہیں ہوتے۔ اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ اس تجرباتی دور میں اگر اسے بڑھایا جائے تو کس حد تک بڑھایا جائے، اس بابت میرا موقف یہ رہا ہے کہ غزل کا (چاہے وہ پابند ہو یا آزاد) ہر مصرع کو اتنا لمبا ہونا چاہیے کہ اسے ایک سانس میں پڑھا جاسکے۔ میرا اندازہ ہے کہ ہر مصرعے میں بیس سے بڑھ کر چالیس سلیبل ہو جائے اور الفاظ حدود میں رہ کر ہی ہمارے شاعروں کو تجربہ کرنا ہوگا۔ ایک ایک مصرعے میں اگر سلیبل کی تعداد اوسطاً ساٹھ ہو جائے (مثلاً! مقبول احمد کی آزاد غزل مطبوعہ نثری نظم اور آزاد غزل نمبر) تو یہ تخلیق آزاد غزل کے دائرے سے نکل کر آزاد نظم کے دائرے میں داخل ہو جاتی ہے۔ نذیر فتح پوری اس لئے قبل ستائش ہیں کہ ان کے یہاں آزاد غزل کے دائرے سے نکل کر آزاد نظم کے دائرے میں ہونے کا رجحان نہیں پایا جاتا۔

ظہیر غازی پوری کا موقف یہ ہے کہ آزاد شعر کے دونوں مصرعے ہم وزن ہوں یعنی آزاد غزل کے مختلف شعروں میں ارکان کی تعداد میں تو فرق ہو سکتا ہے۔ لیکن کسی ایک شعر کے دونوں مصرعوں میں ارکان کی تعداد برابر ہونا چاہیے اس طرح ہر آزاد غزل کا شعر پابند غزل کا شعر نظر آئے

گاہ، اسی ٹلنک پر لکھی گئی غزلوں کو ہی وہ آزاد غزل سمجھتے ہیں۔ میرے یا مظہر امام کے بتائے ہوئے اصول کو وہ تسلیم نہیں کرتے۔ دراصل آزاد غزل کے قاری کو فرصت نہیں ہوتی کہ شعر کے دونوں مصرعے مساوی الوزن ہیں کہ نہیں اس پر غور کرے۔ (ٹھیک اسی طرح جس طرح رباعی کا قاری تقطیع کر کے نہیں دیکھتا کہ اس کے چاروں مصرعے رباعی کے چوبیس اوزان میں ہیں کہ نہیں)۔ شاعر کے ”نثری نظم اور آزاد غزل نمبر“ میں ظہیر غازی پوری کی آزاد غزل مجھے پسند آئی تھی، اور مجھے اس کا احساس ہی نہیں ہوا تھا کہ یہ بقول مظہر امام ”پابند آزاد غزل“ ہے۔ کہنے کی غرض یہ ہے کہ ہم تو ظہیر صاحب کی آزاد غزل کو تسلیم کرتے ہیں لیکن وہ ہماری آزاد غزل کو تسلیم نہیں کرتے۔ اگر ظہیر غازی پوری کی بتائی ہوئی راہ پر بہت سارے فنکار چل پڑیں یا خود ظہیر صاحب کو اپنے بنائے ہوئے اصول پر اعتماد ہو کہ نذیر فتح پوری کے ”غزل اندر غزل“ جیسا ایک مجموعہ چھپوا سکیں تو ادب میں ان کا یہ اصول لوہا منوالے گا۔ ممکن ہے آئندہ چل کر ایسا ہو لیکن ”پابند آزاد غزل“ کو منوانا الگ بات ہے اور آزاد غزل کے نام پر اب تک جو کچھ لکھا گیا ہے اسے تسلیم کرنا الگ۔ میری رائے میں نذیر فتح پوری کے ذیل کے ”اشعار مروجہ آزاد غزل“ کی حیثیت منوانے کے لئے کافی ہیں۔

• دل کی فصلیں دھوپ سے کب بچ سکیں

یوں تو بادل نے میرے کھیتوں پہ سایہ کر دیا

• بدن میرا خود اپنے کرب کے آتش نشاں میں گل رہا ہے

دکھتی خواہشوں میں جل رہا ہے

• آستینوں سے خنجر برآمد ہوئے اس سے ما قبل ہی

ہمز موسم لہو کو زباں دے گیا

• سوچ کی رہ گزرے گزر تو گیا وہ مگر

مجھ کو احساس کی تلخیاں دے گیا

• حسرتوں کے دریچوں کو وا کر گئی  
تھی ہوا پر خطر

• کسی کی جانب اٹھانہ انگلی  
خود اپنے آلودہ پیرہن کو نچوڑ بابا

• آج تو اس کو شاخوں نے پر بستہ کر کے چھوڑ دیا  
جو پتھری آوارہ تھا

نذیر فتح پوری نے آزاد غزل کے فارم میں دعا اور نعت ہی نہیں کہی بلکہ چند عمدہ آزاد غزلوں پر تفسیمیں بھی کی ہیں۔ یہ ہمارے ادب کے لئے ایک نیا تجربہ ہے۔ اساتذہ کے یہاں تفسیموں کی بڑی اہمیت تھی۔ نذیر فتح پوری نے آزاد غزل میں انہیں برت کر اسی روایت کو آگے بڑھایا ہے۔

ان کا تجربہ اس لئے مستحسن ہے کہ دوسرے لکھنے والوں کو اس سے یقیناً ترغیب ملے گی۔ میں سمجھتا ہوں کہ ”غزل اندر غزل“ آزاد غزلوں کا ایک ایسا مجموعہ ہے، جس میں پہلی بار آزاد غزل کے تمام فنی اصولوں کو ملحوظ خاطر رکھنے کی محتاط کوشش کی گئی ہے۔

اس لئے امید قوی ہے آزاد غزل کی تاریخ میں اسے سنگ میل کا درجہ حاصل ہوگا، اس کو نذیر فتح پوری کی دیوانگی ہی تصور کیجیے کہ وہ رات رات بھر جاگ کر آزاد غزل کے روشن مستقبل کا خواب دیکھتے رہتے ہیں جیسا کہ خود انہوں نے اپنے ان الفاظ میں اعتراف کیا ہے۔

تم جو چاہو تو اسے دیوانگی کہہ لو نذیر

جاگتی آنکھوں سے ہم نے خواب دیکھا رات بھر

اس خواب بیداری کی کیا تعبیر ہوتی ہے یا ان کے نصیب میں اس کی کوئی تعبیر ہے بھی کہ

نہیں یہ وقت ہی بتائے گا۔



## انتقاد و استبصار

(ایم۔ نصر اللہ نصر)

کلکتہ یونیورسٹی کے بانی سر آسوتوش کھرجی نے سر زمین بنگال میں تعلیم کی عمومیت کی بابت یہ پیشین گوئی کی تھی کہ ایک ایسا وقت آئے گا جب یہاں کی سڑک پر چلنے والے راہگیروں پر ایک سنگ ریزہ پھینک دیا جائے تو یہ ضرور کسی نہ کسی گریجویٹ کے جسم سے ٹکرا جائے گا۔ سر آسوتوش کھرجی کا یہ قول اس لئے یاد آگیا کہ آج کے دور میں آپ اردو آبادی کی کسی بھی سڑک کے راہ گیروں پر ایک چھوٹا سا کنکر پھینک دیں تو اس بات کا زیادہ امکان ہے کہ یہ کسی اردو شاعر کو لگ جائے گا۔ اس کے برعکس اگر آپ اردو کے نثر نگار حضرات کو چراغ لے کر ڈھونڈنا چاہیں تو آپ کو بڑی مشکل سے ان کا دیدار نصیب ہوگا اور پھر نثر نگاروں میں بھی اگر آپ نقادوں اور محققوں کی تلاش کریں تو آپ کا یہ عمل نادر سے نادر ترین (Rarest of Rare) کوششوں میں شمار ہوگا۔

ایم نصر اللہ نصر اپنے شعری مجموعہ ”امکان سے آگے“ کے ذریعہ تحریک شاعر اپنا لوہا منوانے کے بعد اصناف تحقیق و تنقید پر مبنی دو گراں قدر مجموعے ”افہام ادب“ اور ”انتقاد و استبصار“ لے کر ہمارے سامنے آئے ہیں جو انہیں ”نادر سے نادر ترین“ قلم کاروں کے زمرے میں شامل کرنے کے لئے کافی ہیں۔ راقم الحروف کو اس بات پر بے انتہا خوشی ہے کہ اس نے نصر اللہ نصر جیسے گوشہ نشین گوہر آبدار کی قدر و قیمت پہچان کر اسے قعر گمنامی سے باہر نکل آنے کا نسخہ بتایا ہے۔ یوں تو نصر صاحب مسلسل لکھتے رہے ہیں جس کی وجہ سے نثری مضامین کا ایک وافر اور کثیر حصہ ان کے پاس جمع ہو گیا ہے لیکن موصوف نے غالباً کسی مشہور ادبی رسالے میں ان چیزوں کو چھپوانے کی کوشش نہیں کی، بلکہ مقامی اخباروں پر ہی اکتفا کیا جنہیں پڑھ کر عموماً قارئین پھینک دیتے ہیں۔ حوالوں کے لیے محفوظ نہیں رکھتے۔ ۲۰۱۲ء میں کوکاتا کے سفر کے دوران جب اس ہیچ مڈاں کی نظر ان مضامین پر پڑی تو چونک جانا پڑا کہ ایسا وسیع المطالعہ اور کشادہ ذہن نقاد و محقق ابھی تک روپوش کہاں تھا؟ زمانہ قدیم سے شہر کوکاتا اردو کلچر کا ایک اہم مرکز رہا ہے اور اب بھی ہے۔ یہاں جدید تر نقادوں اور ذہین نثر نگاروں کا ایک فعال کارواں موجود ہے۔ اب ایم۔ نصر اللہ نصر بھی اس تیز رو قافلے میں شریک ہو گئے ہیں۔ اس قافلے کا ہر فرد دیگر تمام افراد پر سبقت لے جانے کے لیے کوشاں نظر آتا ہے۔

یہاں اس بات کی نشان دہی ضروری ہے کہ نصر کی متاع تنقید و تحقیق کا مرکز و محور مشرقی ہند (یعنی بنگال، بہار، اڑیسہ) کی ادبی شخصیتیں اور یہاں کی ادبی فضا میں رہی ہیں۔ موصوف نے مشرقی ہند کے ایسے ایسے گنج ہائے گراں مایہ کو منظر عام پر لانے کی کوشش کی ہے جن پر قلم اٹھانے کو اردو کے مرکزی علاقوں میں رہنے والے ادب کے سجادہ نشین اپنے لیے کسرِ شان سمجھتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ نصر کے یہاں بہت سی ایسی نئی نئی باتیں آگئی ہیں جو اردو علاقوں کے دوسرے نقادوں اور محققوں کی تحریروں میں نظر نہیں آتیں۔ مثلاً ”اردو رباعی“ آغاز اور ارتقا“ پر بحث کرتے ہوئے انہوں نے بنگال کے رباعی کو شعرِ امثالِ نساخ، علقمہ شبلی، قیصر شمیم، اور رونق نعیم کا کھلے دل سے اعتراف کیا ہے جب کہ ان کا کمال شعر کا ذکر اردو کے بڑے نقادوں کے یہاں بہت کم ملتا ہے۔ اسی طرح ”اردو افسانے میں علاقائیت کا تصور کے موضوع پر گفتگو کرتے ہوئے جہاں نصر نے پریم چند، حیات اللہ انصاری، سہیل عظیم آبادی، کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی اور سعادت حسن منٹو میں اپنے اپنے علاقوں کی نشاندہی کی ہے وہیں بنگال کے اہم افسانہ نگاروں مثلاً انیس رفیع، صدیق عالم، مشتاق انجم، مقصود دانش، شبیر احمد، ریاض دانش وغیرہ کی تخلیقات میں کس طرح بنگال کی مٹی کی سوندھی مہک اور بنگال معاشرے کی دلکش جھلک پائی جاتی ہے، اس کا تفصیلی ذکر کیا ہے۔ نصر نے صرف افسانہ نگاروں اور شاعروں کے تذکروں تک ہی اپنے آپ کو محدود نہیں رکھا ہے بلکہ ”ظہیر انور“ اردو ادب کا، ”صوفشاں“ ”ف۔س۔س۔“ عجیب کی ادارہ نگاری، ”ڈاکٹر معصوم شرقی“۔۔۔ جہان نثر کی معتبر شخصیت، ”علقمہ شبلی“ اپنے نثر پاروں کے آئینے میں ”اعزاز افضل“۔۔۔ شہستان نثر کا ماہ صوفشاں، ”ڈاکٹر شکیل الرحمن“ مملکت جمالیات کے سلطان، جیسے مضامین بالترتیب ڈرامہ نگاری، صحافت، ادارہ نگاری، تحقیق اور تنقید کے مختلف رنگ و آہنگ میں مشرقی ہند کے کردار کو اجاگر کیا ہے۔

حالی، محمد حسین آزاد اور شبلی کے زمانے سے لے کر اب تک اردو تنقید کے گلشن میں ”اپنی سرزمین“ کے گل بوٹوں کے ساتھ ”سبزۂ بے گانہ“ کے ملاپ سے حسن و جمالیات کا ایک نیا گلدستہ ہمارے سامنے آیا ہے جس میں بھانت بھانت کے رنگ و بو کا سراغ باسانی گھایا جاسکتا ہے۔ کسی فردِ واحد کی تنقید میں نقد و نظر کے تمام پہلوؤں کا بیک وقت نمودار ہونا ناممکنات میں سے ہے۔ نئی نسل کا تقریباً ہر نقد ”چلتا ہوں تھوڑی دیر ہر اک تیز رو کے ساتھ“ کے مصداق مختلف تنقیدی دبستانوں سے

موضوع، اسلوب، رویہ اور طریقہ کار کو اپناتے ہوئے اپنے تنقیدی عمل کو تحقیقی عمل کا درجہ عطا کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے یہاں جس قسم کی تنقید معرض وجود میں آئی ہے، اسے وزیر آغا نے ”امتراجی تنقید“ کا لقب عطا کیا ہے۔

نصر اللہ نصر کی تنقید کو بھی راقم الحروف اسی ”امتراجی تنقید“ کے ذیل میں رکھتا ہے۔ موصوف کی تنقید پر مختلف تنقیدی دبستانوں کے اثرات تو جا بجا ملتے ہیں لیکن اس پر کسی مخصوص مکتب فکر و نظر کے حاوی ہونے کا شائبہ تک نہیں گزرتا۔ دراصل تشریح و توضیح، فرد و فن کے مثبت اور منفی دونوں پہلوؤں کی نشان دہی، تحقیق کار کے تحقیقی عوامل کا جائزہ اور اس کے ذہنی ارتقا کی نشان دہی نیز اس ارتقا میں مختلف داخلی اور خارجی اثرات کی دریافت، فنکار کے مختلف فن پاروں کے ساتھ ہم عصر اور پیش رو فنکاروں کی تخلیقات کا تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے فنکار کا اضافی (Relative) مقام متعین کرنا، بین العلومی مطالعہ کے ذریعہ فن پارے کے اندر پوشیدہ خوبیوں کو اجاگر کرنا، لفظ و معنی کے رشتے کی تحلیل اور متن کی شکست و ریخت، سب کچھ تنقید کے منصب اور دائرہ عمل میں شامل ہے۔ ظاہر ہے ان تمام گونا گوں خصوصیات کا بیک وقت کسی ایک نقاد کی تحریروں میں یکجا ہونا ناممکن ہے۔ لہذا کسی نقاد کے یہاں مذکورہ تمام خصوصیات میں سے محض چند خصوصیات بھی نظر آئیں تو اس کے انداز نقد و نظر کی انفرادیت کے پیش نظر اسے قابل ذکر نقادوں کے زمرے میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ اسی معیار کو مد نظر رکھیے اور نصر اللہ نصر کے ذیل کے اقتباسات سے ان کے پختہ تنقیدی شعور کا پتہ لگائیے۔

(۱) میر نے کائنات کو آئینہ خانہ کہا ہے تو غالب نے

خدا کا آئینہ کہا ہے۔ حسرت موہانی نے بھی کائنات کو آئینہ سے

تعبیر کیا ہے۔ مومن اور سراج نے حسن کو آئینے پر فوقیت دی ہے۔

صفی لکھنوی کو آئینے میں جھریاں دیکھ کر عمر رفتہ کی یاد آتی ہے تو

ناصر کاظمی نے آئینے میں خود کو تلاش کیا ہے۔ خلیل الرحمن اعظمی بھی

آئینے میں اپنی شکل دیکھ کر حیران ہیں کہ یہ کون ہے؟

(آئینہ — اردو شاعری کا کثیر الاستعمال استعارہ)



فراق نے اپنی رباعیات کو نئی تشبیہات، نئے طالعیم اور  
نئے استعارات سے اس طرح شعری پیکر میں ڈھالا ہے جن پر  
کہیں سے بھی صدائے بازگشت کا گمان نہیں ہوتا، بلکہ اس میں  
تازگی کا الگ ہی احساس ہوتا ہے۔

(فراق گورکھپوری کی رباعیات میں رسوں کے رنگ)

یہی ڈرائے کی سب سے بڑی خوبی ہے کہ ناظر  
بوقت ضرورت مسکرائے، قہقہہ لگائے، غصہ ہو اور آنکھوں کو غم بھی  
کرے۔ اگر ایسا ہوتا ہے تو ڈرامہ نگار اپنے فن میں کامیاب  
کہلاتا ہے۔ یہ باتیں ظہیر انور کے یہاں جا بجا ملتی ہیں۔

(ظہیر انور — اردو کا ماہِ صوفشاں)

داغ اور غالب کی شاعری کا تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے کس طرح داغ کی شاعری کی  
دفاع دتا سید کرتے ہیں اور دونوں کا کس طرح اپنا اپنا جائز مقام عطا کرتے ہیں، ملاحظہ فرمائیے  
”داغ کے یہاں حسن و عشق کے معاملات بھیسے ہی زیادہ ہیں مگر  
اس کے علاوہ مضامین بندی سے داغ کی شاعری یکسر خالی نہیں۔  
ان کی شاعری میں دبستانِ لکھنؤ اور دبستانِ دہلی کے رنگ آمیز  
ہیں۔ ان کے اشعار میں دل آویزی، رنگینی، رعنائی اور جذب و  
کشش کے جراثیم خوب ہیں۔“

(مرزا داغ دہلوی کی شخصیت، شاعری اور ان کا عشقِ ناتواں)

نصر اللہ نصر کا پیمانہ تنقید سنجیدگی اور متانت کے عناصر سے سرشار نظر آتا ہے۔ نیا فتح پوری  
کلیم الدین احمد، شمس الرحمن فاروقی، وارث علوی، فضیل جعفری جیسے نقادوں کا جملہ اور طنزیہ اندازِ نقد  
ان کے یہاں کہیں نظر نہیں آتا۔ نظر آنا کوئی ضروری بھی نہیں۔ یہ ایک بڑا المیہ ہے کہ اکثر قارئینِ نقد  
کے دعووں کو مستند اور حرفِ آخر سمجھتے ہیں، حالانکہ نقاد کی تحریروں میں ”دعووں“ سے زیادہ ”دیکھوں“  
کی اہمیت ہوتی ہے۔ پورے ڈسکورس میں جو منطق پیش کی جاتی ہے وہ زیادہ اہم ہے۔ جو نتائج اخذ



کیے جاتے ہیں ان کی اہمیت نہیں ہوتی۔ فن تنقید کے متعدد الایجاد پہلوؤں میں سے لسانیات و تاریخ ادب، مختلف اصناف ادب اور الگ الگ فنکاروں کے کارناموں کا تنقیدی تجزیہ نیز علاقائی ادب کا ارتقا و عروج جیسے موضوعات نصر کی توجہ کا مرکز بنتے ہیں۔ ان سب کے علاوہ تنقید کے اور بھی کئی اہم پہلو چھوٹ گئے ہیں، لیکن یہ کوئی ضروری نہیں کہ ہر نقاد ہر پہلو کا احاطہ کرے یا کم از کم اسے مس کرتے گزر جائے۔ نصر کا یہی وصف کیا کم ہے کہ ان کا ذہن بالکل صاف ستھرا، دل نہایت انصاف پسند اور ہر طرح کے تعصب سے پاک نیز زبان و بیان بے باک اور صداقت آمیز مگدستہ کی مانند نظر آتا ہے۔

جہاں تک تنقیدی اسالیب کا تعلق ہے اس بابت ہمارے دانشوروں کی آرا و حصوں میں بٹی ہوئی ہیں۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ تنقید میں جو زبان استعمال کی گئی ہو اسے قطعی اور ہو بہو (Exact) ہونا چاہیے، چاہے یہ زبان کھر دری، بے کیف و بے اثر ہی کیوں نہ ہو۔ (کلیم الدین احمد کی تنقید اس کی مثال ہے۔) دوسری طرف بعض دیگر دانشوروں کا خیال ہے کہ تنقیدی زبان ایسی دلکش، دلاویز اور انشائیہ کا انداز لے ہوئے ہونی چاہیے جس سے قاری ”تنقید“ جیسے خشک موضوع کی طرف خود بخود کھینچتا ہوا چلا جائے۔ (آل احمد سرور کی تنقید اس قسم کی تنقید کی عمدہ مثال ہے)۔ سرور صاحب کی اس خصوصیت کو بعض اہل نظر بہت بڑی خوبی قرار دیتے ہیں تو بعض دیگر احباب سب سے بڑا عیب بتاتے ہیں۔

نصر اللہ نصر کی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے درمیانی بلکہ متوازن رویہ اختیار کیا ہے اور ان کا زیادہ تر جھکاؤ ”تخلیقی تنقید“ کی جانب ہے جس کی نمائندگی موجودہ دور میں حقانی القاسمی، یحییٰ نشیط، شاہد پٹھان وغیرہ کی تحریریں کرتی ہیں۔ ان کو پڑھتے وقت شاعری کا لطف آنے لگتا ہے لیکن یہ تحریریں فن تنقید کے اصل مقاصد کو مجروح نہیں ہونے دیتیں۔ پرانے نقادوں میں ڈاکٹر شکیل الرحمن ”تخلیقی و جمالیاتی تنقید“ کے سرخیل ہیں۔ نصر نے کس دلکش اور متوازن انداز میں شکیل الرحمن کی ”تخلیقی و جمالیاتی تنقید“ پر اظہار خیال کیا ہے ملاحظہ فرمائیے:

”موصوف (شکیل الرحمن) کا سب سے اہم اور قابل تحسین

کارنامہ تاریخ تنقید میں تخلیقی جمالیاتی تنقید ہے۔ اس معاملہ میں

وہ نقیب اردو بھی ہیں اور واقف فیض حیات بھی۔ لیلائے فن کے  
اسیر بھی رہے اور ایوان تحقیق و تنقید کا وقار و اعتبار بھی۔“

آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ مندرجہ بالا اقتباس میں الفاظ سونے کی انگلیوں میں موتیوں کی  
طرح جڑے ہوئے ہیں۔ نصر کی نثری زبان نہ کھر دردی اور او بڑ کھا بڑ رہگزر کی مانند ہے جس میں  
راہرو کے قدم قدم پر ٹھو کریں کھانے کا حدشہ رہتا ہے، نہ اس میں ”سمندر کی طرف پیٹھ کر کے ٹانگوں  
کے درمیان سے سمندر کا نظارہ کرنے“ کا انداز پایا جاتا ہے جسے وزیر آغا صنف انشائیہ کے لئے  
بہت ضروری سمجھتے ہیں، بلکہ موصوف کی نثر میں قدم قدم پر ایسی ”شاعرانہ کیفیت“ کا احساس ہوتا  
ہے جو ان کی تنقید کو اور بھی دلکش بنا دیتی ہے۔

راقم الحروف نے جب نصر کی خوش آہنگی اور دلآویزی کے اسباب پر مزید غور کیا تو بڑے  
دلچسپ نتائج سامنے آئے۔ وہ یہ کہ اگر ان نثری جملوں کو صحیح طور پر الگ الگ ٹکڑوں میں بانٹ دیا  
جائے تو پورا جملہ ایسے مصرعوں میں بٹ جائے گا جنہیں سنسکرت کے ”ماترک چھند“ کے اصول کے  
مطابق موزوں قرار دیا جاسکتا ہے۔ (حروف تہجی و ملفوظی کے علاوہ مد، واؤ معروف اور یائے  
معروف کو ایک ایک ماترک کہا جاتا ہے اور ماترک چھند میں لکھے گئے شعر میں ہر مصرعے کی ماتراؤں کی  
کل تعداد برابر ہوتی ہے۔) ان تمام مصرعوں میں سلیبلس (یعنی صوت رکنوں) کی کل تعداد تقریباً  
برابر ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں اردو اور فارسی کے عروض میں استعمال ہونے والے ارکان کے ذریعہ ان  
کی تقطیع کرنا بھی ممکن ہے۔ مذکورہ تمام اوصاف ایسے ہیں جو نصر کے نثری اسلوب میں خوش آہنگی کا  
عنصر بھر دیتے ہیں۔ مضمون ”آئینہ اردو شاعری کا کثیر الاستعمال استعارہ“ سے ذیل کی مثال ملاحظہ  
فرمائیے:

اصل متن : آئینے کی شفافیت اور حقیقت گوئی سے کسی کو انکار نہیں۔ اس کی چمک دمک سے کسی کو  
انحراف نہیں۔

اس کی تقطیع یوں ہوگی:

(i)

متن	آئینے کی رشفافیت	ماتراؤں کی تعداد	سلیبس کی تعداد
وزن	فاعلاتن مستعلن	14	8
بحر	رمل سالم + رجز سالم		

(ii)

متن	اور حقیقت رگوئی سے	ماتراؤں کی تعداد	سلیبس کی تعداد
وزن	فاعلاتن فاعلن	12	7
بحر	رمل سالم + حصارک سالم		

(iii)

متن	کسی کو ان رکاز نہیں	ماتراؤں کی تعداد	سلیبس کی تعداد
وزن	مفاعیلن متعلن	13	9
بحر	ہزج سالم + رجز مطوی		

(iv)

متن	اس کی چارک دمک سے	ماتراؤں کی تعداد	سلیبس کی تعداد
وزن	مفعول فاعلاتن	12	7
بحر	ہزج اخب + رمل سالم		

متن	کسی کو ان حروف نہیں	ماتراؤں کی تعداد	سلیبس کی تعداد
وزن	مفاعِلن مفاعِلتن	13	9
بحر	رجز مخبون + وافر سالم		

مندرجہ بالا جدول پر غور کرنے سے آپ بخوبی محسوس کر سکتے ہیں کہ علم العروض کے نقطہ نظر سے بعض مصرعے مثلاً (ii) اور (iv) غزلوں کے مقبول عام اوزان میں اور دیگر مصرعے مرکب بحروں کے زحافات کی شکل میں پائے جاتے ہیں۔ اسی طرح تقریباً تمام مصرعوں میں ماتراؤں کی تعداد کی اوسط قیمت (12.8) کے قریب اور صوت رکنوں کی تعداد ان کی اوسط قیمت (7.8) کے قریب ہونے کی وجہ سے ان سب کا معیاری انحراف (Standard Deviation) بہت کم ہے۔ اس لیے تمام مصرعوں میں ماتراؤں کی تعداد کو برابر تسلیم کیا جاسکتا ہے۔ اس لیے چھند شناسٹر کے مآثرک چھند کے اصول کے مطابق بھی یہ تمام مصرعے کلام موزوں کہلا سکتے ہیں۔ غالباً نصر اللہ نصر کی نثر کی دل آویزی اور جاذبیت کا راز لاشعوری طور پر اس میں درآئی مذکورہ خصوصیات میں پنہاں ہے۔

”انتقاد و استبصار“ میں راقم الحروف کی دلچسپی کا ایک اور مضمون ”بنگال میں اردو زبان کا ارتقا“ ہے اور اس مضمون میں سب سے زیادہ دلچسپ جملہ ان کا یہ قول ہے۔ ”اگر پلاسی کے میدان میں بنگال کی قسمت کا ستارہ غروب نہ ہوا ہوتا تو ممکن تھا یہی مخلوط زبان بنگال کے ہندوؤں اور مسلمانوں کی متحدہ کوشش سے ادب کی زبان جیسی ہو جاتی“۔ دراصل ”انتقاد و استبصار“ کا یہ مضمون ”افہام ادب“ میں شامل ”اردو زبان کی تولید و تشیل“ کا تسلسل ہے۔ ”افہام ادب“ والے مضمون میں نصر نے مختلف ماہرین لسانیات کا حوالہ دیتے ہوئے اردو زبان کی جائے پیدائش کے بارے میں تفصیلی بحث کی ہے۔ مختلف محققوں مثلاً حافظ محمود شیرانی، محمد حسین آزاد، سید سلیمان ندوی، نصیر الدین ہاشمی، مسعود حسن خاں، شوکت سہروردی کے الگ الگ اقوال کا حوالہ دیتے ہوئے اخیر میں کہتے ہیں کہ ”اردو جب اور جہاں بھی پیدا ہوئی ہو لیکن یہ حقیقت مسلم ہے کہ اردو ہندوستان میں



پیدا ہوئی ہے۔“ مذکورہ بالا دانشوروں کے علاوہ فارغ بخاری کی ایک اور تھیوری ہے جس کا ذکر عموماً اردو والے نہیں کرتے۔ (غالباً اس لیے کہ بہت کم لوگ اس سے واقف ہیں۔) فارغ بخاری کا مفروضہ ہے کہ اردو کا مولد اڑیسہ کا مغربی علاقہ ”کھڑیار“ ہے جو چھتیس گڈھ سے متصل ہے۔ فارغ بخاری کی منطق یہ ہے کہ ہر بولی کا نام اسے کے مولد سے وابستہ ہوتا ہے۔ مثلاً اودھ سے اودھی، برج سے برج بھاشا، بندیل کھنڈ سے بندیل کھنڈی، قنوج سے قنوجی، متھلا سے متھلی، بھونچ پور سے بھونچ پوری وغیرہ۔ اس لئے کھڑی بولی (جو بولی کی شکل میں اردو کی پرانی شکل ہے) کی جائے پیدائش مغربی اڑیسہ کا ”کھڑیار“ علاقہ ہے۔ فارغ بخاری کے دعوے اس لیے زیادہ قرین قیاس معلوم ہوتے ہیں کہ شمالی ہند کی جتنی ہند آریائی زبانیں ہیں ان سب کی تشکیل پالی زبان کی مرہون منت ہے جسے سمرات اشوک نے بدھ مذہب کی تبلیغ کے لئے استعمال کیا تھا۔ (شوکت سہزاداری بھی ”پالی“ کو کھڑی بولی اور اردو کی ابتدائی شکل تسلیم کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ پالی زبان سنسکرت سے نہیں بنی بلکہ ایک ہی زمانے میں سنسکرت اعلیٰ طبقے کی زبان رہی اور پالی عوام کی۔ یہ دونوں زبانیں بیک وقت ویدک سنسکرت سے بنی ہیں جو قدیم ایرانی یعنی ژنداوستا کی زبان کی بہن ہے۔) ہندوستان کے مختلف علاقوں میں دور اشوک کے جو پالی کے کتبے ملتے ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ پالی زبان تمام ”آریا ورت“ یعنی شمال اور مشرقی ہند میں سمجھی جاتی تھی۔ اڑیسہ کی جنگ کلنگا میں بے شمار معصوم لوگوں کا خون بہتے ہوئے دیکھ کر اشوک بے حد پشیمان ہوا اور اس نے خود بدھ مذہب اختیار کر کے تبلیغ کے ذریعہ اس مذہب کو ایک عالم گیر مذہب بنا دیا۔ آٹھویں صدی عیسوی تک پہنچ کر مغربی اڑیسہ میں بدھزم کا تانترک مسلک دو فرقوں بجر جان اور کج جان میں بٹ گیا۔ ظاہر ہے کہ ان دونوں فرقوں کا لڑپچر بھی ہندوستان گیر پچانے پر پھیل گیا ہوگا۔ یہاں جو بات بطور خاص قابل ذکر ہے وہ یہ ہے کہ بدھ مذہب کے مذکورہ دونوں فرقوں کی مولد بھی مغربی اڑیسہ ہے جہاں ”کھڑیار“ واقع ہے۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں زمانہ قدیم سے اب تک بھارت ویش کا ہر فرد مخلوط کلچر (Composite Culture) کا امین ہوتا ہے۔ وہ بنیادی طور پر ذولسانی ہوتا ہے۔ لیکن وہ بیک وقت کئی بولیاں اور زبانیں بھی سمجھ سکتا ہے۔ پالی کے بعد کھڑی بولی نے ہر دور میں یہ کردار نبھایا ہے کہ ”آریا ورت“ کے مختلف علاقوں میں الگ الگ بولیاں بولی جانے کے

باوجود یہ بولی ہی ہر جگہ سمجھی جاتی ہے۔ آٹھویں صدی سے گیارہویں صدی عیسوی تک ”آریا ورت“ میں ایک ہی قسم کی زبان بولی اور سمجھی جاتی تھی جسے تمام نو ہند آریائی زبانوں اور بولیوں کا منبع قرار دیا جاتا ہے۔ اسے ”دھگان اودوہا“ کی زبان کہا جاتا ہے۔ یہ زبان بدھ مذہب کے سدھوں کی زبان تھی اور اس کا زمانہ آٹھویں صدی سے گیارہویں صدی تک پھیلا ہوا ہے۔ کل ۸۴ سدھوں میں سے ”دھگان اودوہا“ ۲۵ سدھوں کے دوہوں پر مشتمل ہے۔ ان سدھوں میں بہت سے سدھ مثلاً کانہوپا، سرہپا، شبرپا، لوئی، پاشانتی، پا، ہاڑی، پا وغیرہ بھی شامل تھے۔ دراصل ”دھگان اودوہا“ کا ایک قلمی نسخہ ہر پرشاد شاستری نے نیپال سے دریافت کیا تھا اور اس پر ایک تحقیقی مقالہ لکھ کر اسے بنگالی زبان کی ابتدائی شکل ثابت کیا تھا۔ بعد میں دیگر محققوں نے اس کو اڑیا، آسامی، ہندی وغیرہ کی بھی ابتدائی شکل ہونے کا دعویٰ کیا۔ سید شبیر علی کاظمی نے پاکستان سے ”پراچین اردو“ نامی ایک کتاب شائع کی ہے جس میں انہوں نے یہ ثابت کیا ہے کہ ”دھگان اودوہا“ کی زبان اردو کی بھی ابتدائی شکل ہے۔ تمام ہند آریائی زبانوں میں سے پرانی زبان ”اڑیا“ ہے جسے ابھی حال ہی میں پارلیمنٹ میں جنوبی ہند کی دراویڈی زبانوں کی طرح ایک کلاسیکل زبان کا درجہ دیا گیا ہے۔ تمام ہند آریائی زبانوں میں اڑیا ہی واحد زبان ہے جسے اب تک ایک ”کلاسیکل زبان“ کے طور پر قبول کیا گیا ہے۔ بدھ مذہب کے پیشواؤں کو آدی شکر اچار یہ منظرے میں شکست دینے کے بعد ہندوستان میں ہندو مذہب کا پھر سے احیا ہونے لگا، نتیجے کے طور پر بدھ مذہب کا تو یہاں سے دلیں نکالا ہو گیا مگر بیرونی ممالک میں یہ مذہب حسب سابق پنپتا رہا۔ اس وقت ہندوؤں میں ”مندر کلچر“ نہیں تھا۔ یہ لوگ فطرت پرستی کی طرف مائل تھے۔ بدھسٹ لوگوں کے مٹھوں کے تتبع میں گیارہویں صدی کے آغاز میں ہندوؤں نے مندر بنانا شروع کیا۔ اڑیسہ کا سب سے پرانا بھونیشور کائنکراج مندر ہے جس کی تعمیر ۱۰۰۰ء میں ہوئی اور اس کے تقریباً دو سو سال کے بعد جگن ناتھ جی کا مندر بن جس کو ہندوؤں کے چار دھاموں میں سے ایک دھام ہونے کا شرف حاصل ہے۔ ہنداپوری ہی وہ مقام ہے جہاں ”رتھ یا ترا“ کے زمانے میں سال میں ایک بار ہندوستان کے ہر علاقے کے لوگوں کو آپسی میل جول کا موقع ملتا ہے۔ اس باہمی ربط کی برکت سے اڑیسہ کے شکر ت شاعر جے دیو کی شعری تصنیف ”گیت گو بند“ ہندوستان گیر پیمانے پر مقبول ہوئی۔ تلسی داس کی راماین ”رام



چرت مائس“ اڑیسہ کے گھر گھر میں پڑھی جانے لگی۔ جنوبی اڑیسہ کے اڑیا شاعر کوئی سورجیہ بلند یورتھ نے برج بھاشا میں نظمیں کہیں۔ اسی طرح بھدرک کے نوشی ولہہ گوسوامی نے ۱۷۵۰ء کے لگ بھگ عوامی ”مغل تماشا“ لکھا جس کی حاوی زبان اردو ہے اور اردو کے بعض دانشوراے اردو کا سب سے پہلا ڈرامہ قرار دیتے ہیں۔ ڈھینکا نال کے اڑیا شاعر برج ناتھ بڑھینا نے ہندی کی ایک عوامی بولی میں ”گنڈہ پچا وجے“ نامی طویل نظم لکھی اور اڑیا رزمیہ ”سمرترنگ“ کا ایک باب کھڑی بولی کے لئے وقف کر دیا۔

گیارہویں صدی عیسوی تک ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد شروع ہو چکی تھی جو اپنے ساتھ فارسی، عربی اور ترکی زبانیں لائے تھے۔ بادشاہوں کی فوجوں، صوفیائے کرام کی خانقاہوں اور ہاٹ بازار کی لین دین اور خرید و فروخت کے لئے فارسی، عربی اور ترکی زبانوں کے الفاظ کو اپنا کر ہندوستانی عوام میں فطری طور پر جو زبان ابھری وہ کئی نام بدلنے کے بعد ”اردو“ کہلائی۔ اس زبان کو ضبط تحریر میں لانے کے لئے فارسی رسم الخط کو دو سبب سے اپنایا گیا۔ پہلا سبب یہ ہے کہ یہ واحد رسم الخط تھا جس میں فارسی عربی الفاظ کے ساتھ ساتھ دیسی یعنی ہندی الاصل الفاظ بھی صحیح تلفظ اور ہجے کے ساتھ لکھے جاسکتے تھے۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ جہاں جہاں بادشاہ، نواب، ناظم، نائب ناظم اور حکام گئے ان کے ساتھ فارسی زبان درباری زبان کی حیثیت سے چلتی رہی جس کی وجہ سے وہاں کا پڑھا لکھا طبقہ (ہندو مسلمان) فارسی رسم الخط سے پہلے سے ہی واقف تھا۔ لہذا فارسی رسم الخط میں اس مخلوط زبان کے پھلنے پھولنے کا وافر موقع ملا۔ پٹھانوں اور مغلوں کے بعد مرہٹوں اور انگریزوں کے دور حکومت میں بھی اردو (مع فارسی رسم الخط) کا بولا بالا رہا۔ یہ زبان رفتہ رفتہ دیگر علاقائی زبانوں کے مقابلے میں اس قدر آگے بڑھ گئی کہ پہلی عالمی جنگ کے لگ بھگ جامعہ عثمانیہ، حیدرآباد میں یہ زبان آرٹس، سائنس، انجینئرنگ اور میڈیکل کی اعلیٰ ترین سطح تک ذریعہ تعلیم بن گئی۔ اس وقت تک ہندوستان کی کوئی بھی دوسری علاقائی زبان بشمولیت ہندی اس قابل نہیں بن سکی تھی۔ ۱۹۱۲ء تک کلکتہ انگریزوں کا دارالحکومت رہا جس کے بعد یہ دہلی منتقل ہو گیا۔ لہذا ۱۸۰۰ء (فورٹ ولیم کالج کے قیام) سے لے کر ۱۹۱۲ء یعنی سو سال سے زیادہ عرصہ تک ہندوستان بھر کے اردو دانشور کلکتہ میں جمع ہونے لگے۔ (غالب کا سفر کلکتہ اس کی ایک مثال ہے۔) اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ



ہندوستان بھر میں اردو کے جزیرے ہر طرف پھیلے ہوئے ہیں اور بعض جزیرے تو ادبی سطح پر ایک ایک دبستان کا درجہ رکھتے ہیں۔ اردو ایک زندہ زبان ہے اور اس پر اب بھی مختلف علاقائی اور بیرونی ممالک کی زبانوں کے اثرات پڑتے رہے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ اس زبان میں رفتہ رفتہ تبدیلیاں آرہی ہیں جنہیں خوش دلی سے قبول کر لینا چاہیے۔

دلی کی ”کرخنداری اردو“ پر ”پنجابی“ کے اثرات اور ممبئی کی اردو پر ”بمبئی“ بولی کے اثرات پڑنے لگے ہیں۔ اسی طرح کوکاتا کی کلکتیا بولی کو بھی کوکاتا کے ذہین ڈرامہ نگار اور افسانوی ادب کے تخلیق کار اپنی اردو تخلیقات میں داخل کر سکتے ہیں۔ ڈرامے یا فکشن کے کردار کے مطابق خود بنگالی زبان کا ایک آدھ جملہ یا بنگلہ محاوروں کا اردو ترجمہ بھی ان میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ یہاں یہ بات بھی قابل ذکر ہے ”کلکتیا اردو“ اردو کی ایسی بولی ہے جو معمولی تبدیلیوں کے ساتھ مشرقی ہند کے ایک بڑے علاقے مثلاً بنگال، اڑیسہ، بہار، جھارکھنڈ، مگدھ، متھلا، بھوج پور وغیرہ میں بولی اور سمجھی جاتی ہے۔ مشرقی ہند کی اس بولی پر ”اردو ٹچنگ اینڈ ریسرچ سینٹر لکھنؤ (وزارت انسانی وسائل، حکومت ہند) کی جانب سے ڈاکٹر ملکہ خوشید سلطانہ کے زیر نگرانی تحقیق کا کام چل رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ کلکتیا اردو کو اپنی ادبی تخلیقات میں داخل کر کے اس کو ادبی مقام دلانے اور بنگالی ادب کی روح سے دامن اردو کو مالا مال کرنے کے سلسلے میں نصر صاحب اور ان کے دیگر رفقاء کا ر پر بہت بڑی ذمہ داری عائد ہوتی ہے کیونکہ موصوف کا تعلق جس نسل سے ہے (یعنی جس کی عمر ساٹھ سال کے لگ بھگ ہے) اس کے ہاتھوں میں فی الحال اردو زبان و ادب کی باگ ڈور ہے اور اردو کا مستقبل بھی اسی نسل سے وابستہ ہے۔ چونکہ ”لیلائے تنقید“ سے ایم نصر اللہ نصر کے عشق کی ابھی ابتدا ہے اور ”گیسوئے شاعری“ سے ان کی پرانی اسیری رہی ہے اس لیے آگے چل کر ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ مستقبل میں ان دونوں میں سے کس کی طرف ان کا زیادہ جھکاؤ رہتا ہے۔ بقول داغ:

’ادھر جاتا ہے دیکھیں یا ادھر پروانہ آتا ہے‘

خدا کرے کہ وہ ان دونوں معشوقوں کی دوستی کا حق سلیقے سے نہایت متوازن انداز میں زندگی بھر ادا کرتے رہیں۔ آمین۔ ثم آمین۔



## مصنف کی دیگر تصنیفات

- (۱) پریشیکا گیت سوپان (اڑیا میں علم الحساب) ۱۹۵۹ء  
 (۲) پریشیکا گیت سوپان (اڑیا میں الجبر) ۱۹۵۹ء  
 (۳) طلوع سحر (امجد جی) مرتب ۱۹۶۱ء  
 (۴) آبِ خضر (تذکرہ شعرائے اڑیسہ) ۱۹۶۳ء  
 (۵) جوئے کہکشاں (امجد جی) ۱۹۶۸ء  
 (۶) شعاعوں کی صلیب (شعری مجموعہ) ۱۹۷۲ء  
 (۷) اضافی تنقید (تنقید) ۱۹۷۷ء  
 (۸) لفظوں کا آسمان (اڑیا نظموں کا منظوم ترجمہ) ۱۹۸۳ء

## STORY OF THE WAY &amp; OTHER POEMS (۹)

- مترجم۔ اے۔ اے۔ رسل ۱۹۹۰ء  
 (۱۰) لفظوں کا آکاش (اڑیا نظموں کا منظوم ترجمہ) ۲۰۰۰ء  
 (۱۱) شاخِ صنوبر (شعری مجموعہ) ۲۰۰۶ء  
 (۱۲) نئے تنقیدی مسائل اور امکانات (تنقید) ۲۰۰۹ء

## SELECTED POEMS OF KARAMAT ALI KARAMAT (۱۳)

- مترجم جینت مہاپاتر اور دیگر شعراء ۲۰۱۳ء  
 (۱۴) گلکدہ صبح و شام (شعری مجموعہ) ۲۰۱۶ء  
 (۱۵) کلیاتِ امجد جی (تالیف) ۲۰۱۷ء  
 (۱۶) شاخسار کے ادارے اور تہرے ۲۰۱۷ء  
 (۱۷) ماہر اقبالیات۔ شیخ حبیب اللہ (تالیف) ۲۰۱۹ء  
 (۱۸) اڑیا زبان و ادب ایک مطالعہ ۲۰۲۰ء  
 (۱۹) آبِ خضر (طباعت ثانی) ۲۰۲۰ء  
 (۲۰) میرے منتخب پیش لفظ۔ تنقید و تجزیہ۔ ۲۰۲۱ء

(زیر طبع)

(۱) تنقیدی قوس و دائرہ (تنقیدی مضامین)

## GOD PARTICLES AND OTHER POEMS (۲)

مترجم۔ ایلیزا بھٹہ کورین مونا

- (۳) اِکانتار سور (نظموں کا اڑیا ترجمہ) از انور حسین انور بھدر کی  
 (۴) نگارشاتِ کرامت علی کرامت۔ مختلف موضوعات پر مبنی مضامین

# MERE MUNTAKHAB PESH LAFZ

(Tanqeed-o-Tajzia)

by

Karamat Ali Karamat

Dr. Sharib Rudaulvi

Ex. Prof. Jangshankar Mahra University  
New Delhi

106  
21.9.2013

Phone : +522 2301578  
Mobile : +9836009228  
C-85 Sector E  
ALI GARH, LUCKNOW-226024

لکھنؤ  
12/9/2013

محرم کرامت علی کرامت صاحب

لینم میناز، کرامت علی کرامت، ایک مطالعہ، کے توسط سے ایک زمانہ کے بعد  
سے مددات ہوئی۔ کئی مضامین پرچے۔ دیکھنے سے بہت اچھے مضامین تھے ہیں، مثلاً  
کا گوشت سے بھی دیکھ چکا تھا۔ اچھے مضامین پرچہ رہا ہے۔ اب آپ کا لکھا ہے  
میں ہر طرح کم ہو گیا ہے۔ آپ لکھ رہے ہیں وہ نظم جو پڑھنا شروع کر رہے ہیں  
ہے۔ اردو تنقید میں آپ کے مضامین کی ایک وسیع حیثیت رکھتے ہیں۔ ایک تنقید کا یہ  
غور ہے کہ آپ نے غزلیں اور صفات کا استعمال بھی کرتے ہیں۔ مطالعہ کا نو تنقید  
رجحان کی مجبوری ہے لیکن اگر ان سے معذور ہیں پیسہ سر جانے تو کیا فائدہ اسے نہیں  
تنقید کے بارے میں بہت کچھ ہے لیکن اچھے بیان نظر نہ آئی تو افسوس ہے۔ جس کی  
وجہ سے اچھے مضامین آج کی اہم ہیں۔

فدا رہے آپ اس طرح لکھتے ہیں

ایسے ہے کہ مزاج بخیر ہو گا۔

محمد  
کرامت

EDUCATIONAL  
PUBLISHING HOUSE  
New Delhi, INDIA

ISBN 978-93-90789-06-1



978-93-90789-06-1

www.ephbooks.com